UNESA
Universitas Negeri Surabaya

Konstelasi Kebudayaan 3

Pusat Kajian Budaya
Fakultas Bahasa Dan Seni

Editor :
Dr. Anik Juwariyah, M.Si.
Prima Vidya Asteria, S.Pd., M.Pd

Universitas Negeri Surabaya
Tahun 2017

UNESA
Universitas Negeri Surabaya

Konstelasi Kebudayaan 3

Pusat Kajian Budaya
Fakultas Bahasa Dan Seni

Editor :
Dr. Anik Juwariyah, M.Si.
Prima Vidya Asteria, S.Pd., M.Pd

Universitas Negeri Surabaya
Tahun 2017

deviantart.com

PENGANTAR EDITOR

Puji Syukur kami panjatkan kehadirat Tuhan Yang Maha Kuasa, atas berkah dan inayah-Nya, kami dapat menyelesaikan editing buku Konstelasi Kebudayaan 3. Buku ini merupakan produk buku tahun ke-3 dari Pusat Kajian Budaya (PKB) Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya. Buku ini berisi kumpulan pemikiran, gagasan, penelaahan fenomena, dan desiminasi hasil penelitian dari para penggiat ilmu-ilmu budaya yang mempunyai perhatian besar dalam perkembangan dunia akademik di Indonesia.

Dalam kesempatan yang baik ini tentunya ucapan terima kasih yang dalam kami haturkan kepada para penulis undangan dan para penulis yang sudah berkompetisi dalam penyusunan buku Konstelasi Kebudayaan 3. Buku Konstelasi Kebudayaan 3 ini didukung para penulis undangan antara lain : Henricus Suprianto (guru besar dari Universitas PGRI Adi Buana/ UNIPA Surabaya), Aprinus Salam dari Fakultas Ilmu Budaya UGM Jogyakarta, Djuli Djati Prambudi, Dodik Doerjanto, dan Subandi (Universitas Negeri Surabaya), dan Ika Ismurdyahwati (Universitas PGRI Adi Buana/UNIPA Surabaya). Di tengah kesibukan yang banyak, terima kasih sudah berkenan untuk berpartisipasi dalam penyusunan Buku Konstelasi Kebudayaan 3 ini, semoga tulisan dan pemikirannya memberikan manfaat yang besar bagi para pembaca. Selain penulis undangan, ada 17 penulis yang juga berkontribusi dalam buku ini. Mereka dari Universitas Negeri Malang, Universitas Negeri Medan (UNIMED), UPI Bandung, Universitas Negeri Surabaya, Alumni UNESA, Iai Sunan Giri Bojonegoro, Universitas Jember, dan SMA Negeri 1 Garum Kabupaten Blitar. Penulis dari tim pusat Kajian Budaya juga memberikan kontribusi tulisannya, yaitu Darni dengan timnya, dan Ali Mustofa.

Dalam kesempatan ini kami dari Pusat Kajian Budaya FBS UNESA menyampaikan duka cita yang mendalam kepada salah satu penulis dari buku Konstelasi Kebudayaan 3 ini yang meninggal dunia, yaitu sdri.Ikamela. Dia adalah mahasiswa Prodi S2 Pendidikan Seni Budaya Pascasarjana UNESA yang rajin dan tekun. Untuk kepentingan melatih kemampuannya menulis, dia ikut berpartisipasi dalam penyusunan buku Konstelasi Kebudayaan 3 ini. Semoga almarhumah diterima disisi-Nya dalam kondisi khusnul khotimah..amiin.

Sebagai akhir kata, dengan terbitnya buku ini, kami menyampaikan terima kasih kepada Condro Wiratmoko yang sudah me-lay out brosur dan buku mulai Konstelasi Kebudayaan Indonesia 1 sampai Konstelasi Kebudayaan 3. Selain itu kami juga menyampaikan terima kasih kepada Unesa Press yang sudah membantu pencetakan buku ini. Semoga buku Konstelasi Kebudayaan 3 ini dapat memberikan kontribusi yang positif bagi dunia akademik di Indonesia, khususnya bagi para dosen, mahasiswa, guru, siswa dan para pembaca….sampai jumpa pada penulisan Buku Konstelasi Kebudayaan 4 di tahun 2018..Amiin.

Surabaya, September 2017
Editor

PENGANTAR DEKAN FBS UNESA

Lahirnya buku *Konstelasi Kebudayaan Indonesia 1* memberikan semangat tersendiri, terutama bagi Pusat Kajian Budaya Unesa, karena respons yang luar biasa dari para pegiat kebudayaan, baik dari kalangan akademisi maupun dari pelaku budaya. Semangat itu yang menyulut lahirnya buku *Konstelasi Kebudayaan 2* dan *Konstelasi Kebudayaan 3* ini. Semangat yang luar biasa itu bukanlah semangat yang liar, yang membabi buta, yang tanpa kendali, melainkan semangat yang terpumpun pada penumbuhan kesadaran betapa berartinya perenungan, pemikiran, penciptaan, penghargaan pada nilai-nilai adiluhung budaya bangsa.

Buku *Konstelasi Kebudayaan 3* ini, seperti juga penerbitan sebelumnya, menampilkan berbagai pemikiran dari beragam penulis. Dengan meminjam pendapat Koentjaraningrat yang merumuskan tujuh unsur kebudayaan universal, yang meliputi kesenian, sistem teknologi dan peralatan, sistem organisasi masyarakat, bahasa, sistem mata pencarian hidup dan sistem ekonomi, sistem pengetahuan, serta sistem religi, buku *Konstelasi kebudayaan 3* ini cukup lengkap. Kajian terhadap isi kebudayaan yang berupa unsur kesenian dapat dilihat pada tulisan Dwi Zahrotul Mufrihah yang berjudul *Kesenian Jaranan "Jur" Ngasinan Desa Sukorejo, Kecamatan Sutojayan, Kabupaten Blitar.* Tulisan Dodik Doerjanto mengupas unsur kebudayaan yang berupa sistem teknologi dan peralatan. Tulisannya bertajuk *Akselerasi Power Point dalam Budaya Pembelajaran.* Kajian tentang unsur budaya yang berupa produk sistem organisasi masyarakat dapat ditemui pada tulisan Farid Abdullah yang berjudul *Menelusuri Wastra Batik: Akulturasi Budaya India-Indonesia.* Unsur budaya yang keempat adalah bahasa. Kajian yang ada kaitannya dengan hal ini adalah tulisan Ali Mustofa yang berjudul *Representasi Ideologis, Politis dan*

Religius Film-Film Horor Berkarakter Hantu Perempuan Hollywood dan Indonesia: Perbandingan Narasi Visual Ideologis. Unsur kebudayaan yang terkait dengan produk budaya sistem mata pencarian hidup dan sistem ekonomi terlihat pada *Jidor Sentulan Desa Bongkot Kecamatan Peterongan Kabupaten Jombang (Perubahan Fungsi sebagai Upaya Mempertahankan Eksistensi)* buah pemikiran Ikamela Dian Rahmah. Unsur kebudayaan tentang sistem pengetahuan, yang menyangkut perilaku antarsesama manusia dapat ditemukan pada tulisan Regreat Suasmiati yang bertajuk *Akulturasi Budaya dalam Dunia Pendidikan Multikultural.* Sistem religi sebagai pemungkas unsur kebudayaan di atas diimplementasikan dalam tulisan Harpang Yudha Karyawanto *Nilai Ritual Kesenian Ojung dari Desa Gucialit Lumajang Jawa Timur.* Puluhan tulisan lainnya juga hadir dalam buku ini untuk ikut memperkuat unsur kebudayaan di atas.

Pada akhirnya diharapkan pemanfaatan buku ini bagi para mahasiswa dalam rangka mengeksplorasi akal, budi, dan rasa untuk melahirkan pemikiran-pemikiran baru yang lebih cemerlang. Semoga.

Surabaya, September 2017
Bambang Yulianto

DAFTAR ISI

Cover i
Pengantar Editor..... iii
Pengantar Dekan FBS UNESA v
Daftar Isi vii

1.	Interpretasi Baru Pararaton dan Menggali Cerita Rakyat di Malang Kuceswara (*Henricus Supriyanto*)	**1**
2.	Kharakteristik Wayang Jawa Timuran Cengkok Lamongan (*Darni, Bambang Soeyono dan Joko Winarko*)	**23**
3.	Seni Rupa Asia (Tenggara): Suatu Dilema (*Djuli Djatiprambudi*)	**47**
4.	Cengkraman Simbolik Obat Kuat (Laki-Laki) (Aprinus Salam)	**67**
5.	Menelusuri Wastra Batik: Akulturasi Budaya India - Indonesia (*Farid Abdullah*)	**73**
6.	Representasi Ideologis, Politis dan Religius Film-Film Horor Berkarakter Hantu Perempuan Hollywood dan Indonesia: Perbandingan Narasi Visual Ideologis (*Ali Mustofa*)	**89**
7.	Dimensi Teknologi Informasi: Bahasa Rupa Relief Candi Di Plaosan Lor Kompleks (*Ika Ismundyahwati*)	**119**
8.	Silang Gaya pada tari Serampang XII (*Nurwani*)	**145**
9.	Akselerasi Power Point dalam Budaya Pembelajaran (*Dody Doerjanto*)	**161**
10.	Eksistensi Perempuan dalam Seratpanji Mbedah Nagari Bali (*Kamidjan*)	**183**
11.	Cerita Anak Dragon Ball Super2016 Berbasis Gaya Penceritaan Yunani Studi Kasus Episode Future Trunks (*Ferril Irham Muzaki)*	**203**

12. “Fragmen”: Sentuhan Masa Kini dalam Musik Karawitan Bali (*Rr. Maha Kalyana Mitta Anggoro*) **211**

13. Jidor Sentulan Desa Bongkot Kecamatan Peterongan Kabupaten Jombang (Perubahan Fungsi sebagai Upaya Mempertahankan Eksistensi) *(Ikamela)* **229**

14. Nilai Ritual Kesenian Ojung dari Desa Gucialit Lumajang jawa Timur (*Harpang Yudha Karyawanto*) **245**

15. Tak Pernah Usai: Menemukan (kembali) Identitas (*Fitri Nura Murti*) **261**

16. Revitalisasi Desa Budaya Lingga Di Kabupaten Kabanjahe Sumatera Utara (*Dwi Budiwiwaramulja*) **279**

17. Tinjauan Musik dan Fungsi Hadrah Al banjari Darul Mujahid di Dukuh Menanggal Surabaya Jawa Timur (*Samsul Hidayat*) **293**

18. Orkestra Universitas Mendidik Selera Musik Bangsa di Mata Dunia (*Tomy Agung Sugito*) **311**

19. Akulturasi Budaya dalam Dunia Pendidikan Multikultural (*Regreat Suasmiati*) **329**

20. Menulis Kreatif Berbasis Foklore untuk Menumbuhkan Identitas Bangsa (*Arik Susanti dan Anis Trisusana*) **341**

21. Keroncong Riwayatmu Kini, Mengalir Sampai Jauh (*Sigit Aji Syafi’i*) **355**

22. Kemunculan Prospel pada Musik Keroncong di Surakarta (*Mohammad Tsaqibul Fikri*) **373**

23. Wayang Jawa Timuran lakon Gandamala Luweng (Kajian Struktur dan Makna) (*Andini Shinta Kurniawati*) **389**

24. Kesenian jaranan Jur Ngasinan Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten Blitar (*Dwi Zahrotul Mufrihah*) **405**

25. Filosofi Estetika Bunga Sakura dalam Kematian Pilot Pelaku Kamikaze *(Subandi & Aquarina Kharismasari* **425**

Interpretasi Baru Pararaton dan Menggali Cerita Rakyat di Malang Kuceswara

Henricus Supriyanto
Email : lucia.priandarini@gmail.com
Padhepokan Sastra Tan Tular Malang

Abstrak

Dinas Perpustakaan dan Kearsipan Kabupaten Malang merencanakan lomba mengarang cerita rakyat, untuk revitalisasi budaya lokal dan untuk bahan pendidikan karakter anak bangsa. Dalam mewujudkan rencana tersebut seharusnya dipelajari temuan-temuan baru dalam Sejarah Tumapel, Singasari dan Majapahit. Pertama riset Boechari yang menyimpulkan bahwa Ken Arok adalah anak Tunggul Ametung. Kedua Earl Drake yang menyimpulkan bahwa Gayatri, putri bungsu Prabu Kertanegara, permaisuri Wijaya adalah wanita pelatak dasar Kebesaran Kerajaan Majapahit. Ketiga Agus Aris Munandar yang berkesimpulan bahwa Gajah Mada adalah anak Gajah Pagon, cucu Macan Kuping, penghulu desa Pandakan.

Penulis berpendapat bahwa Sumpah Gajah Mada bukan *"Sumpah Palapa"*, melainkan *"Sumpah Pa-alap-a"*. Kata palapa tidak dijumpai pada Kamus Bahasa Jawa Kuna dan Jawa Baru. Penulis berupaya melacak nama Raja Valas di Kabalan – Tumapel selama kerajaan Majapahit berkuasa.

Kalimat kunci

Temuan baru sejarah Tumapel, Singasari dan Majapahit.
Wacana baru interpretasi Pararaton.
Muatan baru makna sejarah di bumi Majapahit.

Pendahuluan

Pendidikan Karakter Anak Bangsa

Kepala Dinas Perpustakaan dan Kearsipan Kabupaten Malang Sukowiyono, SH, MM merencanakan penggalian cerita rakyat di Kabupaten Malang. Ia merencanakan lomba mengarang Cerita rakyat untuk pelajar, mahasiswa, guru dan peserta umum di Kabupaten Malang.

Ia menyatakan bahwa Kabupaten Malang pada masa sekarang terdiri dari 33 Kecamatan, 12 Kelurahan dan 378 desa. Bila masing-masing kelurahan dan desa menghasilkan satu cerita rakyat, maka jumlah cerita rakyat yang terhimpun mencapai 390 cerita. Hasil lomba cerita rakyat akan diterbitkan. Upaya ini dinilai amat tepat, bersamaan dengan program pemerintah sedang giat mengaktualkan nilai-nilai Pancasila, dan membumikan nilai "Budaya Bhineka Tunggal Ika".

Kepala Bidang Pengembangan Perpustakaan Kabupaten Malang Ratna Indrayani, S.E, MM berpengharapan Perpustakaan Kabupaten Malang menjadi perpustakaan lengkap, meliputi bacaan ilmu pengetahuan dan sekaligus taman bacaan. Taman bacaan yang dimaksudkan adalah cerita dari rakyat, oleh rakyat dan untuk rakyat. Cerita rakyat yang dilombakan diawali dengan kisah tempo doeloe, yakni jaman Kerajaan Kanjuruhan dengan raja ternama prabu Gajayana. Peninggalan sejarahnya berupa Candi Badhut yang terletak di desa Karang Besuki, (sekarang masuk wilayah Kecamatan Sukun, Kota Malang). Ia menambahkan bahwa Hari Jadi Kabupaten Malang pada 28 November 760 M berasal dari Prasasti Dinaya.

Penulis mengamati ada ratusan dongeng, cerita rakyat yang tersebar di Malang Raya, ada desa-desa tua yang

disebut sejak jaman Singasari – Tumapel – Kabalan dalam buku Pararaton. Selanjutnya diikuti kisah perjuangan kemerdekaan melawan Belanda, jaman Jepang sampai kisah mempertahankan kemerdekaan, terserak tanpa dokumentasi tertulis, maupun foto-foto dokumenter.

Pembahasan

Temuan Baru Sejarah Tumapel dan Majapahit
Temuan Pertama, Ken Aork Anak Tunggul Ametung

Dalam buku Pararaton dikisahkan bahwa Ken Endhok isteri Gajahpara dari desa Pangkur telah bersanggama dengan Dewa Brahma, lalu melahirkan bayi lelaki bernama Arok. Dalam Pararaton tertulis sebagai berikut.

"Tumurun sira irika bhatara Brahma asenggama lawan Ken Endhok, enggenira ring Tegal Lelateng, angenaken stri samaya sira Bhatara Brahma: 'Hayo kita asenggama lawan lakinta muwah, yan ko asenggamaha lawan lakimu, mati mwah kacacampuran mene yugamami iku; arane yuga mami iku Ken Angrok, iku tembe kang amuter bumi Jawa" (Ki J. Padmapuspita, 1965:9-10).

Terjemahannya dalam bahasa Indonesia sebagai berikut.

> "Bethara Brahma turun ke situ, bertemu dengan Ken Endhok, pertemuan mereka kedua ini terjadi di ladang Lelateng; dewa Brahma mengadakan perjanjian kepada isteri itu: Jangan kamu bertemu dengan lakimu lagi, kalau kamu bertemu dengan suamimu, ia akan mati, lagi pula akan tercampur anakku itu; Ken Angrok, dialah kelak yang akan memerintah Jawa".
> (Ki J. Padmapuspita, 1966:48)

R.B. Slamet Muljana mengatakan bahwa wanita itu *Ken Endhok) diperkosa orang, suaminya meninggal karena "ngenes" (1965:3). Boechari sependapat dengan pernyataan

tersebut, tetapi siapakah lelaki yang memperkosa Ken Endhok, isteri Gajahpara itu?

Boechari berpendapat bahwa dalam kasus ini, berhadapan dengan tindak pidana yang dalam kitab-kitab hukum disebut *paradara* (Jonker, 1885, ps 134-142; 194, 246-252; Slamet Muljana, 1967, ps 198-214). Menurut Boechari berdasarkan kitab hukum *paradara* seorang pemerkosa wanita dapat dijatuhi hukuman mati. Tetapi karena ia seorang *san anawa bhumi* (sang anawa bumi) ia luput dari jangkauan hukum, bahkan ia mempunyai kekuasaan untuk menyingkirkan suami sah dari wanita yang berkenan di hatinya (Boechari, 2012:268)[(1)]

Boechari berkesimpulan bahwa Ken Arok adalah anak Tunggul Ametung, yang akhirnya membunuh ayahnya sendiri, dan menikahi ibu tirinya ialah Ken Dedes. Usia Ken Arok pada waktu itu sebaya dengan Ken Dedes, yang dalam keadaan hamil. Kelak Ken Dedes melahirkan anak bernama Anusapati. Kedudukan Anusapati menjadi sangat unik, ia anak tiri Ken Arok, dan sekaligus adik berlainan ibu, sesama ayah Tunggul Ametung. Kesimpulan studi epigrafi Boechari ini telah mengubah alur sejarah Singasari-Tumapel-Kabalan dan Majapahit.

Ken Arok pendiri kerajaan Tumapel, dengan ibukota Kotaraja, letaknya di dataran sungai Amprong yang subur (sekarang termasuk wilayah Kecamatan Kedung Kandang, Kota Malang). Arok meninggalkan Pakuwon Singasari (Pa-

(1) Prof. Boechari (1927-1991) adalah seorang pakar epigrafi dan Sejarah Kuno Indonesia. Ia guru besar Sejarah, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Indonesia. Buku *"Melacak Sejarah Kuno Indonesia Lewat Prasasti"* adalah kumpulan tulisan yang baru terbit pada tahun 2012. Buku ini dapat diterbitkan atas bantuan Departemen Luar Negeri Perancis, dalam rangka program bantuan penerbitan yang dikelola Institut Francis Indonesia. Penerbit KPG (Kepustakaan Populer Gramedia), Jakarta, 2012.

akuwu-an), karena wisma yang digunakan untuk pembunuhan, dinilai *"sangar"* (pembawa sial).

Bila kita cermati isi buku Pararaton dan Negara Krtagama maka dijumpai perbedaan yang mendasar tentang peranan tokoh Tohjaya, anak Ken Arok dan Ken Umang.

Gayatri Peletak Dasar Kebesaran Majapahit

Gayatri adalah putri bungsu raja Kertanegara, lahir denga nama lengkap Dyah Dewi Gayatri Kumara Rajasa. Prabu Kertanegara mempunyai empat orang putri. Anak pertama bernama Tribuwana, diperisteri Raden Wijaya, dalam hubungan masih saudara sepupu. Anak kedua bernama Mahadewi, diperisteri Ardaraja dari Kerajaan Kediri. Anak ketiga bernama Jayendra Dewi, pada waktu itu belum bertunangan. Pada awal berdirinya kerajaan Majapahit ia diperisteri Raden Wijaya.

Putri keempat Prabu Kertanegara adalah Dyah Dewi Gayatri Kumara Rajasa. Ia termasuk wanita yang amat cerdas seperti wanita leluhurnya ialah Ken Dedes. Ia amat rajin mempelajari Cerita Panji. Ia dibimbing oleh Budhis yang dimuliakan Terena Windu[(2)].

Earl Drake menghadirkan interpretasi kedua yang mengangkat peranan wanita pemikir, peletak dasar kebesaran Majapahit. Ia menulis buku *"Perempuan Di Balik Kejayaan Majapahit"* (2012). Gayatri adalah putri keempat Prabu Kertanegara, raja Singasari yang terbunuh oleh serangan mendadak Jaya Katwang (Kediri). Gayatri dinikahi Raden Wijaya. Hubungan Gayatri dengan Raden Wijaya diterangkan dalam prasasti Penanggungan, bertarikh 1305, dinyatakan

[(2)] Ann, R. Kinney, Worshipping Siva and Budha, University of Hawai Press, 2003; 6 (Terrenavindu, hal. 4) dalam Earl Drake, 2012:60. Earl Drake adalah duta besar Kanada di Indonesia pada tahun 1982-1983, yang menulis buku "Perempuan Di Balik Kejayaan Majapahit".

bahwa “Hubungan Gayatri dengan sang raja seperti hubungan antara Uma dan Siwa Budha” (Earl Drake, 2012:60). Dalam Negara Krtagama Bab 45-46 diterangkan bahwa “Dyah Gayatri yang ramah, yang termuda adalah sang Rajapatni Istana.”

Dyah Gayatri dikaruniai dua orang anak putri, yakni Tri Bhuwana Tungga Dewi , yang kelak dinikahi Cakradara atau Bhre Tumapel. Putri kedua adalah Dyah Wiyat Uri Raja Dewi, yang kelak dinikahi Kudamerta, dan berkuasa di bumi Wengker. Tri Bhuwana Tungga Dewi adalah ibu Hayam Wuruk. Earl Drake berkesimpulan bahwa Gayatri yang membesarkan dinasti Majapahit.

Layak dicatat Dara Petak isteri keempat R. Wijaya yang melahirkan anak laki-laki bernama kala gemet, yang menjadi Raja Majapahit kedua dan Raja di raja pertama di Tumapel.

Peranan terbesar Gayatri ialah mempersiapkan Tri Bhuwana Tungga Dewi menjadi Ratu pertama di Majapahit. Patih Gajah Mada mengucapkan *“Sumpah Pa-alap-a”* di depan Ratu Tri Bhuwana Tungga Dewi.

Periodisasi kekuasaan raja berdasarkan Pararaton berbeda bila dibandingkan dengan dalam buku Negara Krtagama. Kekuasaan Raja Tumapel – Singasari menurut Pararaton sebagai berikut.

1. **Kerajaan Tumapel – Ibukota Kotaraja**
   a. Ken Arok (Rajasa, Sang Amurwa Bumi)
      Naik tahta 1222 dan turun tahta tahun 1227. Arok berkuasa selama lima tahun,naik tahta pada usia 40 tahun, dan wafat pada usia 45 tahun. Abu jenazahnya dicandikan di Kagenengan.
   b. Anusapati tahun 1227-1248. Ia adalah keturunan Tunggal Ametung dan Ken Dedes, berdasarkan

interpretasi baru Boechari, ia adalah anak tiri Ken Arok, dan sekaligus adik tiri Ken Arok, sebab sama-sama seayah dengan Tunggul Ametung. Ia wafat terbunuh dan digantikan Tohjaya.

c. Tohjaya memerintah tahun 1248-1250. Tohjaya adalah keturunan Ken Arok dan Ken Umang. Ia wafat terbunuh dan abu jenazahnya dicandikan di Katang Lumbang.

2. Singasari, tahun 1250 – 1292

a. Ranggawuni atau Wisnuwardhana memerintah tahun 1250-1272.
b. Prabu Kertanegara memerintah tahun 1272-1292. Ia wafat terbunuh ketika Singasari diserang prajurit Dhandhanggendis dari Kediri.

Kekuasaan Raja Tumapel-Singasari berdasarkan Negara Krtagama sebagai berikut.

Tumapel
a. Ken Arok : 1222-1227
b. Anusapati : 1227-1250

Singasari
a. Wisnu Wardhana : 1250-1272
b. Kertanegara : 1272-1292

Berdasarkan buku Negara Kertagama, Tohjaya tidak pernah menjadi Raja di Tumapel. Muljana (1983:80) menerangkan sebagai berikut.

"Tokoh-tokoh sejarah di sekeliling Nararya Tohjaya yang disebut dalam *Pararaton* hampir semuanya

ditemukan kembali pada prasasti Mula-Malurung seperti Pranaraja, Panji Patipati, Ranggawuni. Pranaraja ternyata adalah pembesar Kerajaan Kediri yang berturut-turut mengabdi kepada Bhatara Jayawisnuwardhana Sang Mapanji Seminingrat. Berkat jasa-jasanya selama mengabdi para ratu di Kediri itu Sang Pranaraja mendapat hadiah tanah di desa Mula dan Malurung, yang terletak di sebelah utara ibukota Daha.

Panji Patipati yang dalam *Pararaton* dikatakan menyembunyikan Mahisa Campaka dan Ranggawuni, ternyata adalah Sang Pamegat di Ranu Kebayan, penyokong kuat Jayawisnuwardhana dalam usaha penyatuan Kediri dengan Tumapel. Berkat sokongannya itu dan sokongan para pembesar lainnya di Kerajaan Kediri Jayawisnu Wardhana berhasil menggabungkan Kediri dengan Tumapel, yang telah dikuasai oleh Jayawisnu wardhana sepeninggal Sang Anusapati pada tahun 1248."

Gajah Mada Arek Pandakan

Agus Aris Munandar, guru besar Arkeologi di FJB-UI mempublikasikan hasil risetnya berjudul "Gajah Mada Biografi Politik 2010.[3]

Ia mencermati buku Pararaton. Dalam Pararaton diceriterakan setelah prajurit Jayakatwang raja Kediri dapat dihalau, R-Wijaya dan pengikutnya memasuki hutan Telaga Pager. Pengikut R. Wijaya ialah Lembusora, Nambi, Ranggalawe dan Gajah Pagon.

Di hutan itu R. Wijaya memutuskan untuk mengungsi ke Sumenep, Madura ke tempat Arya Wiraraja. Munandar (2010:10) mengisahkan kembali isi Pararaton bahwa pada

[3] Agus Aris Munandar adalah guru besar Arkeologi Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Indonesia. Ia menulis buku-buku sejarah antara lain "Ibu kota Majapahit masa jaya dan pencapaian", "Istana Dewa Pulau Dewata". Buku "Gajah Mada, Biografi Politik" diterbitkan oleh Komunitas Bambu, Jakarta, 2010.

waktu itu Gajah Pagon dalam keadaan luka kena tembak di pahanya. Dalam Pararaton diceriterakan sebagai berikut.

> "Gajah Pagon tidak dapat berjalan berkata Raden Wijaya : Penghulu Desa Pandakan saya titip seorang teman, Gajah Pagon tak dapat berjalan, agar ia tinggal di sini." Berkatalah orang Pandakan : Hal itu akan membuat buruk, tuanku, jika Gajah Pagon ditemukan di sini. Seyogyanya ia berdiam ditengah kebun, di tempat orang mencabit rumput ilalang, di tengah-tengahnya dibuat sebuah ruangan terbuka, dan dibuatkan gubuk, sepi tak ada orang yang tahu, orang-orang Pandakan membawakan makanannya setiap hari." Gajah Pagon lalu ditinggalkan di situ ….. (Hardjowardojo, 1965:40).

Munandar (2010:11) menyusun interpretasi bahwa Gajah Pagon mempunyai anak lelaki yang gagah seperti ayahnya dan dijuluki Gajah Mada. Gajah Mada adalah anak Gajah Pagon, cucu Macan Kuping, Penghulu desa Pandakan. Desa Pandakan terletak di sebelah utara kota Malang, pada jarak 45 km (sekarang termasuk wilayah Kabupaten Pasuruan).

Sumpah Gajah Mada

"Isun amukti pa-alap-a". Penulis sebagai seorang pengguna Kamus, telah lama mencari kata *Palapa* dalam kamus Bahasa Jawa Kuna maupun Jawa Baru. Kata tersebut tidak dapat diketemukan.

Penulis mencoba menekuni isi buku Pararaton dengan perantaraan studi *Leksikografi* atau studi *perkamusan*. Pertama perihal objek studi, yakni buku Pararaton, ternyata memiliki banyak versi. Pendapat umum menyatakan bahwa Pararaton terdiri dari 12 macam versi. Penulis hanya memiliki tiga macam versi buku Pararaton.

Pertama "Pararaton (Ken Arok)", oleh J.L. A Brandes, Batavia, tahun 1920.

Kedua "Serat Pararaton Ken Arok" (tiga jilid) oleh R.M. Mangkudimedja, alih bahasa dan alih aksara Hardjana, HP. Jakarta, 1979. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Ketiga "Pararaton (Teks Bahasa Kawi, Terjemahan Bahasa Indonesia), oleh Ki J. Padmapuspita. Jogyakarta, 1966: Penerit Taman Siswa, Jogjayarta.

Penulis membatasi objek interpretasi Sumpah Gajah Mada berdasarkan buku ketiga, yakni *Pararaton* oleh Ki J. Padmapuspita. Sumpah Mangkubumi Gajah Mada itu diucapkan sesudah peristiwa Tanca membunuh Jayanegara atau Kala Gemet, juga sesudah pemberontakan Sadeng. Sumpah tersebut diucapkan di depan putri Tri Bhuwana Tungga Dewi, karena Hayam Wuruk belum naik tahta, usianya baru belasan tahun.

Dalam Pararaton (Teks Bahasa Kawi, terjemahan Bahasa Indonesia oleh Ki Padmapuspita) teks selengkapnya sebagai berikut.

> Sira Gajah Mada Patih amangkubhumi tan ayun amuktia palapa, sira Gajah mada: "Lamun huwus kalah nusantara isun amukti palapa, lamun kalah sing Gurun, ring Seran, Tanjung pura, ring Haru, ring Pahang, Dompo, ring Bali, Sunda, Palembang, Tumasik, samana isun amukti palapa" (Padmapuspita, 1966:38).
>
> Terjemahan dalam bahasa Indonesia sebagai berikut.
> Gajah Mada menjadi patih amangkubumi, tidak mau mengambil istirahat. Gajah mada berkata: "Jika pulau-pulau di luar Majapahit sudah kalah, saya akan istirahat nanti kalau sudah kalah Gurun, Seran, Tanjungpura, Haru, Pahang,

Dompo, Bali, Sunda, Palembang, Tumasik, barulah saya menikmati masa istirahat."

Makna sumpah tersebut seharusnya dikoreksi, sebab tidak didukung oleh analisis yang akurat. Dalam kamus Bahasa Jawa Kuna dan Jawa Baru tidak diketemukan kata palapa. Teguh Setiawan dalam bukunya yang berjudul *Leksikografi* (2015) menyatakan bahwa kamus merupakan buku rujukan, dapat digunakan untuk mengetahui lema yang sebenarnya. Pada umumnya makna kata yang diragukan yang dicari oleh pengguna kamus. Hal itu berkaitan dengan adanya perbedaan makna sebuah kata yang dipahami oleh sebagian masyarakat dengan makna yang tertulis dalam kamus (Setiawan, 2015:27)

Rama P.J. Zoetmulder menerangkan untuk memahami makna kata bahasa Jawa kuna adalah bagaimana cara memahami *kata* dan *entrinya*. Di sini disajikan paradigma untuk menunjukkan bagaimana urutan bentuk-bentuk jadian itu disusun sebagai sub entri di bawah bentuk dasar sebagai entri.

bentuk dasar	:	*alap*
reduplikasi	:	*alap-alap*
sa- ……..	:	*salap*
a-, ma-, pa-	:	*alap, malap, palap*

Dalam Kamus Jawa Kuna – Indonesia P.J. Zoetmulder menerangkan : *angalap*, *inalap, kalap, kalapan, angalap-alap* artinya mengambil, membawa, lari, mencuri, menangkap, memperoleh (Zoetmulder, 1999:23).

Kata *palapa (pa-alap-a)* yang secara cermat harus diamati adalah *akhiran –a,* termasuk *akhiran –a arealis* artinya menyatakan *sesuatu yang akan terjadi* atau *belum terjadi.*

Maka kata *pa-alap-a* ialah *akan mengambi, belum mengambil.* Contoh lain dalam Pararaton diketemukan kata

asanggamaha berdasarkan entrinya dapat ditulis sebagai berikut:
a-sanggama-ha atau *a-sanggama-a* akan sanggama/belum terjadi sanggama, *akhiran a* menyatakan bentuk futura atau menyatakan waktu yang akan datang.

Kata kunci kedua yang layak dicermati adalah kata *"amukti"*. Awalan *a-* mempunyai dua makna, yakni:
pertama *awalan-a-* menyatakan *tidak atau bukan;* kedua *awalan a-* menyatakan bentuk aktif, seperti awalan *me-* atau *ber-* dalam bahasa Indonesia.

Dengan demikian makna yang benar sebagai berikut:

tan ayun amuktia palapa (amukti –a pa-alap-a) tidak akan hidup mukti dengan mengambil (harta kekayaan) isun a-mukti pa-alap-a, artinya saya akan hidup mukti akan mengambil (harta kekayaan kerajaan)

Temuan baru Sumpah Gajah Mada sebagai berikut.

Dia Gajah Mada Mahapatih Mangkubumi tidak akan hidup mukti tidak akan mengambil (harta kekayaan kerajaan) dia Gajah Mada (bersumpah): "Bila sudah kalah nusantara, saya akan mengambil (harta kekayaan kerajaan), kalau kalah di Gurun, di Seran, Tanjungpura, di Haru, di Pahang, Dompo, di Bali, Sunda, Palembang, Tumasik, demikian saya akan hidup mukti mengambil (harta kekayaan kerajaan)."

Berdasarkan keterangan R.M. Mangkudimedja, nama tempat yang dimaksudkan adalah sebagai berikut (Pararaton, jilid II).

1. Gurun, kepulauan Goran, pulau-pulau Gorong
2. Seran atau Seram, wilayah Kepulauan Maluku

3. Tanjungpura, negeri Seberang, Borneo atau Kalimantan
4. Haru = Aru, nama kerajaan dekat sungai Rokan (sekarang Kabupaten Rokan Hilir, Sumatra)
5. Pahang, Tanah Malaka
6. Dompo, di pulau Sumbawa, dan
7. Tumasik, daerah tasik/pantai, sekarang Singapura (Singgapura)

Residu atau sisa peninggalan budaya, bentuk *akhiran-a* dalam bahasa Jawa baru masih dijumpai pada dialek bahasa Jawa Arek Malang, pada bahasa sehari-hari dijumpai kalimat sebagai berikut:

1. Rika gak *mampira* (Rika ora kate mampir/Rika ora arep mampir?)
2. Rika gak *ngombea* (Rika ora kate ngombe/Rika ora arep ngombe?)
3. Ngombe *kopi a?* (Kate ngombe kopi/Arep ngombe kopi?)

Isi sumpah Gajah Mada identik dengan makna yang tersirat pada Sumpah Pemuda pada 28 Oktober 1928. Arek-arek Malang berkeyakinan ada empat tonggak sejarah nasional yang penting, yakni: Tonggak pertama, *Pamalayu*, usaha Prabu Kertanegara Singasari mempersatukan Jawa dan Sumatra (Singasari dan Pamalayu) untuk membendung kemungkinan serangan Ku Bhi Lai Khan (Cina). Tonggak sejarah kedua adalah Sumpah Gajah Mada, usaha mempersatukan bumi Nusantara (di bawah Majapahit).

Tonggak Sejarah ketiga adalah Sumpah Pemuda, 28 Oktober 1928. Tonggak Sejarah keempat, puncak perjuangan bangsa Indonesia ialah hari Proklamasi 17 Agustus 1945.

Raja Valas Kabalan – Tumapel pada Jaman Majapahit

Buku Sejarah yang beredar di SMP hingga di Perguruan Tinggi belum pernah mempublikasikan nama-nama raja valas Tumapel – Kabalan pada masa Majapahit. Saya merekonstruksi nama-nama raja valas tersebut berdasarkan dua buku, yakni *"Serat Pararaton Ken Arok"* jilid 2(dua) karya tulis R.M. Mangkudimedja dan Hardjana, HP (1979) dan buku *"Persada Sejarah Leluhur Majapahit"*, karya Slamet Muljana (1983).

Hasil studi pustaka sebagai hasil sementara Raja Valas Tumapel- Kabalan selama masa Majapahit sebagai berikut. [4]

1. **Kalagemet (Prabu Jayanegara) ……. – 1309**
   Kalagemet adalah putra Raden Wijaya (Prabu Kertarajasa Jayawardhana). Ia ditabalkan menjadi raja diraja Tumapel ketika usianya amat muda. Selanjutnya ditabalkan menjadi raja diraja di Kediri. Pada tahun 1309 Prabu Kertarajasa Jayawardhana wafat. Kalagemet ditebalkan menjadi raja Majapahit, bergelar Prabu Jayanegara.
   Dalam buku "Panji Wijayakrama" (VII/149) diberitakan bahwa Dara Petak adalah Putri yang sangat dicintai oleh Sang Prabu, disebut "stri tinuheng pura". (RM Mangundinata dan Harjana, HP, 1983, Pararaton N. 933; Muljana, 1983:148).

(4) *Kotaraja*, ibukota kerajaan *Tumapel* berada di lembah sungai Amprong, sekarang berupa dusun, di wilayah Kecamatan Kedung Kandang, Kota Malang. *Kabalan*, ibukota Tumapel pada jaman Majapahit, berada di sebelah utara *Kota raja*, sekarang berupa dusun di Kelurahan Cemoro Kandang, Kecamatan Kedung Kandang, Kota Malang. Situs kerajaan tersisa sepetak tanah yang oleh rakyat setempat disebut *astana*, artinya tanah milik keluarga raja.

2. **Kosong, belum diketahui Rentang waktu amat panjang ……**

3. **Bre Tumapel I …….. - 1386**
   Bre Tumapel ditabalkan di Tumapel. Ia mempunyai seorang putra bernama Sotor. Sotor menjadi Hino di Kahuripan, selanjutnya di Daha, dan akhirnya menjadi Hino di Majapahit. Di Majapahit, ia mempunyai anak bernama Raden Sumirat, ia beristeri Bre Kahuripan. Ia berganti nama menjadi Bre Pan dan Salas. Tahun 1386 Bre Tumapel wafat di Sunyalaya, dia bukan di Japan, tempat tersebut disebut Sarwanyapura.
   (RM Mangundinata dan Hardjana, HP. 1983. Pararaton N. 1107; dan N. 1108).

4. **Bre Pandan Salas I**
   Bre Pandan Salas I mempunyai tiga orang anak, yakni: Sulung bernama Bre Kahuripan, kelak terkenal dengan nama Bre Hyang Prameswara, atau setelah ditabalkan disebut Ratna Pangkaja. Putri kedua bernama Bre Lasem. Putri ketiga bernama Bre Daha yang cantik, dipersunting Bre Tumapel Sri Kertawijaya (kedua-duanya anak bungsu). (RM Mangundinata & Hardjana, 1983:155. Pararaton N. 1114; 1115; 1116 dan 1117).
5. **Bre Tumapel Sri Kertawijaya**
   Sri Kertawijaya mempersunting Bre Daha, putri ketiga Bre Pandan Salas I. Bre Tumapel berputra pria bertempat di Wengker, disebut Bre Wengker, yang mempersunting Bre Mataun, putra kedua Bre Mataun. Anak ketiga putri, bernama Bre Jagaraga, yang dipersunting oleh Prameswara, tetapi tidak mempunyai keturunan. (RM Mangundinata dan Hardjana, 1983:156. Pararaton N. 1117; 1118 dan

1119). Bro Tumapel Sri Kretawijaya adalah putra Dewi Suhita, Sang Prabu Putri Majapahit, tahun 1227-1247 M.

6. **Mahamahisi Dyah Sawitri, 1427 – 1429**
   Bre Wengker mangkat pada tahun Saka *"sanga-yuga-kaya-wong"* = 1349 Saka, atau 1427 M. Ia meninggalkan seorang putri, ditabalkan menjadi *Bathara di Kabalan*, tercatat pada prasasti Waringin Pitu, bernama *Mahamamisi Dyah Sawitri*. Girisawardhana menjadi Bre Wengker. Ia kawin dengan Bre Wengker. Oleh karena itu pada tahun 1427 Kedaton Wengker kosong. (Mulyana, 1983:242).

7. **Gang Eng Wan Berkuasa di Tumapel, 1430 - 1448**
   Tuanku Rao (1964:652) menerangkan bahwa pada masa Kekaisaran Tjeng Tsu (1405 – 1425) merupakan periode kejayaan maritim Tiongkok. Dibawah Laksamana haji Sam Po Bo pelaut Tiongkok menguasai Nan Yang (Asia Tenggara).

   Armada Tiongkok pada masa dinasti Ming, merebut Ku Kang (Palembang). Pada tahun 1423 haji Gang Eng Tju dipindah oleh haji Bong Tak Keng ke Jawa. Gang Eng Tju menjadi Kapten Cina di pelabuhan Tuban. Pada tahun 1424 haji Ma Hong Fu menjadi duta besar Tiongkok di Majapahit. Pada tahun 1427 haji Bong Swie Hoo menikahi putri Manila (putri Gang eng Tju). Selanjutnya ia bergelar Raden Rakhmad, mendirikan lembaga pendidikan agama di Ngampel, Sedayu-Surabaya. Akhirnya ia disebut Sunan Ampel.

   Semasa kekuasaan ratu Dewi Suhita (Su King Ta) 1427-1447 kerajaan Majapahit diwajibkan membayar upeti ke Kerajaan Tiongkok. Raja diraja Tumapel (Tu ma Pan) kosong, sesudah raja diraja Dyah Sawitri. Tumapan dikuasai Gang Eng Wan, yang bergelar Aryo Sugondo. Tahun 1448, Gang Eng Wan terbunuh

di Tumapel, ada rasialis yang cukup panjang di Tumapel. Sesudah Gang Eng Wan wafat, Tumapel dikuasai raja diraja Bre Kabalan.[5]

8. **Bre Kabalan 1448 – 1451 M**

   Bre Wengker II memperistri Bre Matahun II, mempunyai seorang putri yang cantik, setelah ditabalkan di Kabalan disebut Bre Kabalan. Dalam buku Negarakrtagama VII/4 ditulis sebagai berikut.

   Berputralah beliau putri mahkota Kusumawardhani.

   Sangat rupawan, jelita mata, lengkung lampai, bersemayam di Kabalan.

   Laras benar dengan Wikramawardhana yang memegang perdata seluruh negara.

   Sebagai dewa-dewi mereka bertemu tangan, menggirang pandang (Muljana, 1983:235).

   Bre Kabalan ini wafat pada tahun Saka 1373 (=1451 M).

   * Anotasi teks : patemu tangan atemu tangan = menikah.

9. **Bre Pandan Salas II, 1451 – 1466**

   Pararaton menerangkan bahwa Bre Pandan Salas II adalah Bathara di Tumapel pada tahun Saka "Brahmana-naga-kaya-tunggal", artinya tahun Saka 1388, atau 1466 M. Teks dalam bahasa Jawa Kuna ditulis sebagai berikut:

---

[5] Mangaradja Onggang Parlindungan, dalam bukunya "Tuanku RAO" dalam lampiran XXXI yang berjudul "Peranan Orang-orang Tionghwa Didalam Perkembangan agama Islam di Pulau Djawa, 1411-1564 "menulis bahwa pada tahun 1430 Laksamana Haji Sam Po Bo sendiri merebut Tu Ma Pan di Jawa Timur, dan memberikan daerah itu kepada Su King Ta. Gan Eng Wan, saudara haji Gang Eng Tju menjadi Bupati di Tumapan, bawahan kerajaan Majapahit. Dialah Bupati pertama yang beragama Islam di Kerajaan Majapahit. Tahun 1448, Bupati Gang Eng Wan alias Ario Sugondo mati dibunuh. Ada gerakan rasialis, orang-orang Tionghwa beragama Islam (faham Hanafi) banyak yang mati dibunuh. (Mangaraja, 1964:654-656).

"Prabu rong tahun, tumuli sah saking Kedaton",
artinya "Prabu hanya dua tahun, selanjutnya pergi dari Kedaton."
Muljana (1983:247) mengatakan bahwa yang menjadi Bathara di Tumapel pada tahun 1447 ialah Singawikramawardhana Dyah Suraprabhawa. Bre Tumapel atau Bre Pandan Salas II hanya mungkin menjadi bathara di Tumapel bila kedaton dalam keadaan kosong.

10. **Singawikramawardhana Dyah Suraprabhawa, Bathara di Tumapel 1466 – 1474**
Nama Suraprabhawa juga tercantum di Prasasti Pamintihan, pada tahun 1473. Isi prasasti sebagai berikut. "Bahagia, tahun Saka 1395 (=1473 M) ….. Pada waktu itu datanglah perintah Paduka Sri Bathara Prabu dengan nama garbhopati *Dyah Suraprabhawa Giripati Prasuta Bhupati ketubuta sakala Janardhana Aninditya Parakrama Digdaya*, raja tunggal pulau Jawa : Jenggala-Kediri. Dia adalah raja yang berkuasa di Pulau Jawa, yang disebut Jenggala – Kediri ……" (Slamet Muljana, 1983:251/241).
Candrasangkala "*Sirna ilang kartaning bumi"*
0 – 0 – 4 – 1
Tahun Saka 1400, tahun Masehi 1478.

Simpulan

Kitab Pararaton sudah selayaknya diinterpretasikan dengan mempertimbangkan temuan temuan baru. Temuan baru yang dimaksudkan sebagai berikut.

1. Tunggul Ametung sebagai seorang akuwu telah melakukan sanggama dengan Ken Endhok. Karena kekuasaannya ia tidak terjangkau hukum paradara. Aroklah yang membunuh ayahnya sendiri dan akhirnya menikahi ibu tirinya Ken Dedes. Inilah wawasan baru perihal kelahiran Arok.
2. Earl Drake mengambil kesimpulan bahwa putri Gayatri, permaisuri Wijaya adalah wanita yang cerdas, yang meletakkan dasar nilai kebesaran kerajaa Majapahit. Ia mempersiapkan putrinya Tri Bhuwana Tungga Dewi menjadi ratu di Majapahit. Tri Bhuwana mempersiapkan putranya Hayam Wuruk untuk duduk di singgasana Majapahit dan menguasai Nusantara.
3. Simpulan berikutnya tentang tokoh legendaris Gajah Mada. Ternyata ia anak Gajah Pagon, cucu Macan Kuping, penghulu desa Pandakan. Gajah Mada amat berperan memajukan Majapahit setelah menjadi Mangkubumi Majapahit.
4. Gajah Mada tidak mengucapkan “Sumpah Palapa”, kata palapa tidak dijumpai dalam kamus bahasa Jawa Kuna dan kamus bahasa Jawa baru. Bentuk akhiran – *a arealis* terlupakan yang benar Gajah Mada mengucapkan Sumpah Pa-alap-a dalam arti tidak akan mengambil fasilitas kerajaan. Setelah Nusantara bersatu di bawah Majapahit, ia baru mengambil fasilitas kerajaan, dan hidup mukti (bahagia).
5. Penulis merekonstruksi Raja Valas Tumapel, yakni raja di raja yang tunduk dibawah kekuasaan Majapahit. Ketika kekuasaan Majapahit surut, kedaton Tumapel di Kabalan melepas ikatan dengan Majapahit. Tumapel tahun 1430 – 1448 dikuasai kerabat Gang Eng Tju, yakni Gan Eng Wan, alias Aryo Sugondo.

Simpulan di atas mendukung wacana baru pada buku Pararaton.

Daftar Rujukan

Boechari, 2012. *Melacak Sejarah Kuno Indonesia Lewat Prasasti (Tracing Ancient Indonesian) Through Inscriptions)* Jakarta: Kepustakaan Populer Indonesia.

Brandes, J.L.A, 1920. *Pararaton (Ken Arok). Het Boek Der Koningen Van Tumapel En Van Majapahit Uitgegeven*. Batavia: Albrecht & Co; s' Gravenhage Martinus Mijhoff.

Drake, Earl, 2012. *Gayatri Rajapatni, Perempuan di Balik Kejayaan Majapahit* Penulis Mantan Duta Besar Kanada untuk Indonesia. Yogyakarta: Penerbit Ombak.

Komandoko, Gamal, 2008. *Pararaton, Legenda Ken Arok dan Ken Dedes*. Yogyakarta: Penerbit Narasi.

Mangkudimedja, R.M & HP Hardjana, 1979. *Serat Pararaton Ken Arok*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah. (Jilid 1, 2, 3).

Munandar, Agus Aris, 2012. *Gajah Mada Biografi Politik*. Jakarta: Penerbit Komunitas Bambu.

Muljana, Slamet. 1983. *Pemugaran Persada Sejarah Leluhur Majapahit*. Jakarta: Inti Idayu Press.

Padmapuspita, Ki J, 1966. *Pararaton, Teks Bahasa Kwi terjemahan Bahasa Indonesia.* Jogjakarta: Taman Siswa.

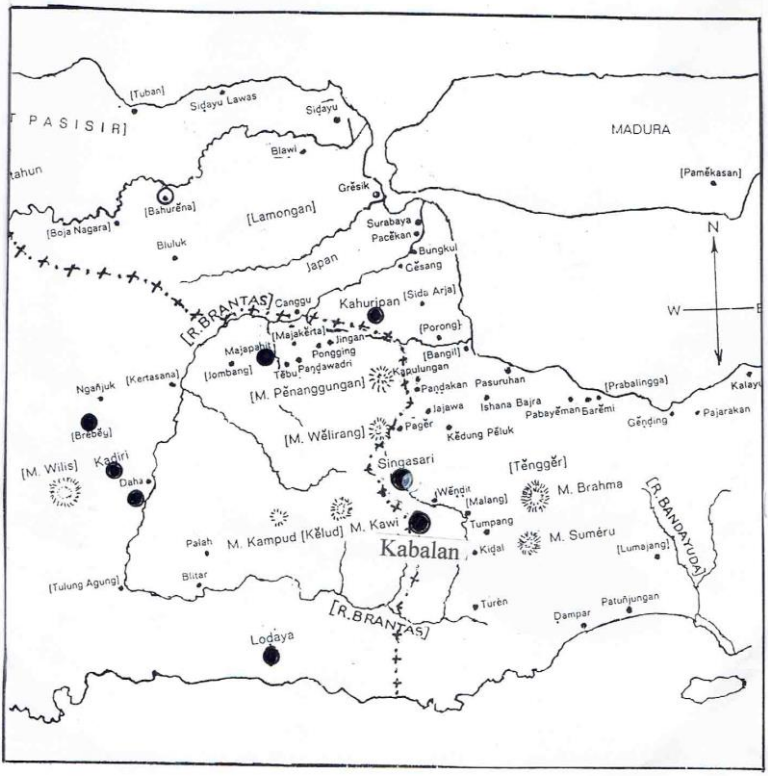
Perlindungan, Mangaradja Onggang, 1964. *Tuanku RAO*. Jakarta: Penerbit Tandjung Pengharapan Lampiran

XXXI “Peranan Orang Tionghwa Di dalam Perkembangan Agama Islam di Pulau Djawa 1411 – 1564.

Setiawan, Teguh, 2015. *Leksikografi*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.

Supriyanto, Henricus, 2016. *“Makna Sumpah Gajah Mada Isun Amukti Pa-alap-a*”. Yogyakarta: Makalah Kongres Bahasa Jawa VI, belum diterbitkan, hanya digandakan.

Lampiran


PETA KUNA
KEDIRI, SINGASARI
[Tuban]
Siḍayu Lawas
Siḍayu
PASISIR]
MADURA
Blawi
[Pamĕkasan]
Grĕsik
[Bahurĕna]
[Lamongan]
[Boja Nagara]
Surabaya
Pacĕkan
Bungkul
Bluluk
Japan
Cĕsang
N
[R.BRANTAS]
Canggu
Kahuripan
[Sida Arja]
W
[Majakĕrta]
Jingan
[Porong]
Majapahit
Pongging
[Bangil]
[Jombang]
Tĕbu
Paṇḍawadri
Kapulungan
Ngañjuk
[Kertasana]
[M. Pĕnanggungan]
Paṇḍakan
Pasuruhan
[Prabalingga]
Kalayu
Ishana Bajra
Pabayĕman
Barĕmi
Gĕṇḍing
Pajarakan
Jajawa
[Brebĕy]
[M. Wĕlirang]
Pagĕr
Kĕdung Pĕluk
[M. Wilis]
Kadiri
Singasari
[Tĕnggĕr]
Daha
Wĕṇḍit
[Malang]
M. Brahma
[R. BANDAYUDA]
Tumpang
M. Kawi
Palah
M. Kampud [Kĕlud]
Kabalan
Kiḍal
M. Suméru
[Lumajang]
[Tulung Agung]
Blitar
Turèn
Ḍampar
Patuñjungan
[R.BRANTAS]
Loḍaya

Biodata Penulis :

Henricus Supriyanto, di media pers disingkat Henri Supriyanto. Lahir di Banyuwangi, 15 Juli 1943. Dibesarkan di kota Malang. Pendidikan SR (SD) di desa Pagelaran (Malang Selatan), lulus tahun 1956. Pendidikan SLTP dan SGA tahun 1956 – 1962 di Malang. Lulus IKIP Malang tahun 1972. Tahun 1972-1986 menjadi Wartawan Sinar Harapan. Tahun 1980 sampai dengan 2008 menjadi dosen di IKIP Surabaya (sekarang Universitas Negeri Surabaya). Lulus Magister Ilmu Sastra di Universitas Udayana tahun 2001; Lulus S-3 Kajian Budaya di Universitas Udayana tahun 2006. Pangkat Guru Besar tahun 2007, dan purna tugas tahun 2008. Sekarang menjadi Guru Besar di Prodi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, FKIP – Universitaas PGRI Adi Buana Surabaya. Alamat : Padepokan Sastra Tan Tular G PDAM 27; RT 03 – RW 04 Mangliawan Pakis 65154; Telp. 0341 – 795 798 HP. 081 615 670 456 Malang

Kharakteristik Wayang Jawa Timuran *Cengkok* lamongan

Darni
Bambang Suyono
Joko Winarko
darni@unesa.ac.id

Abstrak

Wayang Jawa Timuran cengkok Lamongan merupakan salah satu dari aneka *cengko*k wayang gaya Jawa Timuran. *Cengkok* lainnya, seperti *cengkok* Trowulan, *cengkok* Malang, dan *cengkok* Surabaya. *Cengkok* Lamongan merupakan campuran wayang gaya Jawa Tengah dan Jawa Timuran. Karakteristik *cengkok* Lamongan dapat dilihat dari bahasa, bentuk fisik dan cerita wayang, dan penataan jejer dan pathet pementasan wayang, serta vokal dalang. Bentuk fisik wayang Jawa Timuran mirip dengan wayang Jawa Tengah, khususnya gaya Surakarta. Bahkan wayang dipesan dari Surakarta. Penataan pathet *cengkok* Lamongan mengikuti wayang Jawa Timuran pada umumnya, yakni diawali pathet sepuluh, wolu, sanga, dan manyura. Sedangkan vokal dalang tidak mengenal pelungan di awal pertunjukan, namun menggunakan *janturan*, bukan kombangan. Namun demikian masih diawali dengan gending Gandakusuma.

Kata kunci: *bahasa, bentuk fisik wayang, pathet*

Pendahuluan

Wayang kulit Jawa Timuran yang akrab disebut wayang *cek dong* memiliki versi atau *cengkok* yang beragam. Antara lain ada wayang "Jawa Timuran" *cengkok* Porong, *cengkok* Mojokerto, *cengkok* Malang, *cengkok* Surabaya, dan *cengkok* Lamongan. Masing-masing *cengkok* tersebut memiliki

kekhasan. Kekayaan gaya atau *cengkok* atau versi tersebut justru memberikan keunikan yang berpotensi sebagai aset wisata lokal yang berwibawa.

Keempat cengkok tersebut memiliki hubungan satu dengan yang lain. Aneka cengkok tersebut berasal dari induk yang sama yakni Ki Guru Dalang Gunarso. Murid Ki Gunarso mengembangkan kesenian wayang ke berbagai penjuru di Jawa Timur dan eksis dengan kekhasan masing-masing.

Cengkok Lamongan, salah satu cengkok yang paling unik, akan dibahas dalam tulisan ini. Cengkok Lamongan menurut informasi dalang Yohan (wawancara 10 Nopember 2015), sangat berbeda dengan cengkok wayang Jawa Timuran pada umumnya. Cengkok Lamongan banyak mewadahi unsur Jawa Tengah. Bagaimana kekhasan cengkok Lamongan akan digali dalam penelitian wayang kulit Jawa Timuran tahap dua ini.

Identitas Umum Wayang Kulit Jawa Timuran
Wayang Kulit sebagai Salah Satu Bentuk Folklor

Wayang merupakan kesenian tradisional Jawa yang sangat populer dan tua usianya. Wayang sangat populer sejak jaman para Wali berdakwah agama Islam. Pada saat itu wayang dijadikan sarana dakwah yang sangat relevan. Karena populernya, sampai ada anggapan bahwa wayang ciptaan para Wali. Namun, apabila diamati lebih jauh, sebenarnya wayang telah ada sebelum para wali datang di tanah Jawa. Hal tersebut dapat dilihat dari cerita wayang yang *babon*nya berasal dari India. Sedangkan pengaruh India telah ada jauh sebelum Islam masuk ke tanah Jawa.

Di antara kesenian daerah di Jawa Timur, wayang kulit merupakan satu kesenian daerah yang paling menonjol. Wayang kulit dijadikan sarana hiburan maupun sarana ritual dalam berbagai acara maupun hajatan. Dapat menyajikan

hiburan wayang kulit dalam acara biasa maupun ritual merupakan suatu gengsi yang amat tinggi dalam masyarakat Jawa. Memang, dibanding kesenian daerah yang lain, pagelaran wayang kulit memerlukan dana yang lebih banyak. Di samping itu, ajaran budi luhur yang terkandung di dalamnya sampai sekarang masih menjadi tauladan dalam kehidupan masyarakat Jawa.

Berbicara masalah wayang, tidak lepas dengan dalang. Seorang dalang wayang kulit, menurut Ras (1985:4), meskipun ia hanya orang desa yang tidak terpelajar, oleh para penontonnya dianggap ahli seni sastra. Dalam waktu semalam dan seorang diri ia menyajikan pergelaran drama. Di samping unsur cerita narasi, ia juga menggunakan puisi kuna atau *suluk, tembang macapat*, dan dialog-dialog yang bersifat stereotipe.

Wayang kulit merupakan salah satu bentuk dari teater rakyat. Oleh Danandjaja teater rakyat, termasuk wayang kulit, dimasukkan pada folklor sebagain lisan (1984:22) Sebagai salah satu bentuk folklor wayang kulit memiliki ciri-ciri folklor seperti yang diungkapkan oleh Danandjaya (1984:3-4), yakni: (1) penyebaran dan pewarisannya biasanya dilakukan secara lisan; (2) bersifat tradisional; (3) ada dalam bentuk versi-versi; (4) bersifat anonim; (5) biasanya memiliki bentuk berumus atau berpola; (6) mempunyai kegunaan dalam kehidupan bersama suatu kolektif; (7) bersifat pralogis; (8) menjadi milik bersama dari suatu kolektif tertentu; (9) bersifat polos dan lugu.

Lebih khusus lagi, sebagai salah satu bentuk folklor sebagian lisan, Suripan Sadi Hutomo mengklasifikasikan seni wayang kulit sebagai sastra lisan yang setengah lisan (1991:60). Sastra lisan adalah kesusasteraan yang mencakup ekspresi kesusasteraan warga suatu kebudayaan yang disebarkan dan diturun-temurunkan secara lisan (dari mulut

ke mulut) (Hutomo, 1991:1). Penggolongan yang dilakukan oleh Hutomo lebih tepat untuk memasukkan seni wayang sebagai sastra lisan yang setengah lisan. Sastra lisan setengah lisan termasuk pada kelompok folklor sebagian lisan.

Dalang sebagai Pendukung Aktif

Suatu kebudayaan mempunyai kelompok pendukung. Menurut konsep Von Sedow (1948), di dalam kebudayaan suatu bangsa ada yang dinamakan *active bearers of tradistion* dan *pasive bearers tradition*, artinya pemikul kebudayaan yang aktif dan pemikul kebudayaan yang pasif. Pemikul kebudayaan yang aktif adalah orang-orang yang aktif menerima dan mengembangkan warisan budaya, sedangkan penikul kebudayaan yang pasif adalah orang-orang yang pasif menerima warisan budaya (Hutomo, 1987:11).

Dalang wayang kulit sebagai pendukung kebudayaan yang aktif sangat besar perannya dalam upaya pelestarian seni wayang kulit. Di tangan mereka seni tersebut akan tetap hidup. Di samping berperan sebagai pelestari, mereka juga berperan sebagai pengembang dan pembaharu, seperti yang dikemukakan oleh Adre Harjana, bahwa sastra lisan memiliki tradisi kritik yang berbeda dengan sastra tulis (1994:11). Dalam seni wayang, dalang berperan ganda, sebagai pencerita dan sebagai kritikus, karena berkat kreativitasnya seni wayang dapat berkembang mengikuti perkembangan jaman. Sebagai contoh kami sebut dalang Joko Edan. Ia telah bertindak sebagai kritikus, yakni mengembangkan seni wayang sedemikian rupa sehingga dapat menarik kawula muda. Peran pendukung aktif ini sangat besar dan tugas yang diembannya sangat berat. Di samping berperan aktif

sebagai pelestari, ia juga harus bekerja keras untuk mengembangkannya agar tidak ditinggalkan oleh pendukungnya.

Gaya dan Corak Wayang Kulit

Wayang kulit memiliki beberapa versi atau *gagrak* atau gaya. Kalau diamati, versi atau *gagrak* tersebut sebagian besar dibedakan menurut pemakaian bahasa atau dialek setempat, kecuali versi Yogyakarta dan Surakarta. Keduanya tidak dibedakan oleh bahasa, namun oleh corak wayang. Versi wayang kulit Surakarta mengembangkan corak wayang yang cenderung dinamis, sedangkan versi Yogyakarta melestarikan corak wayang Mataraman, tanpa melakukan perubahan. Menurut Nugroho (2001:9) hal tersebut sudah merupakan kesepakatan dua raja besar di Jawa Tengah, yakni Sunan Paku Buwono III dan Sri Sultan HB I. Bahwa Sunan Paku Buwono mendukung Sri Sultan HB I yang ingin melestarikan corak wayang Mataraman yang lugu, gagah, tegas, dan mengandung nilai-nilai perjuangan. Sedangkan beliau akan mengembangkan corak baru yang lebih dinamis, menarik perhatian, dan mengandung penafisiran-penafsiran baru. Istilah corak di sini dibedakan dengan gaya, versi, atau *gagrak*. Corak berkaitan dengan bentuk sunggingan atau tatahan wayang. Secara terus-menerus corak wayang Surakarta memang terus mengalami perkembangan, baik ukuran maupun hiasannya.

Wayang kulit di Jawa Timur, seperti telah disebut sebelumnya, menggunakan dua versi, yaitu versi Jawa Tengah dan Jawa Timuran. Versi Jawa Tengah meliputi dua versi yang disebut-sebut di atas, yaitu versi Yogyakarta dan Surakarta. Kedua versi tersebut disebut versi Jawa Tengah, karena keduanya menggunakan bahasa dengan dialek yang

sama, yaitu bahasa Jawa keraton di Jawa Tengah, yang disebut-sebut sebagai bahasa Jawa baku. Antara kedua versi yang hidup di Jawa Timur, yakni versi Jawa Tengah dan Jawa Timuran, memiliki beberapa perbedaan. Perbedaan yang menonjol terletak pada bahasa yang digunakan. Wayang kulit versi atau gaya Jawa Tengah menggunakan bahasa Jawa dialek Jawa Tengah atau bahasa Jawa baku, sedangkan wayang gaya Jawa Timur menggunakan dialek Jawa Timur atau dialek Surabaya. Karakter khusus lainnya akan diuraikan berikut ini.

Ciri Umum Wayang Kulit Jawa Timuran

Wayang kulit Jawa Timuran memiliki karakter khusus. Karakter tersebut berkaitan dengan iringan atau instrumen pengiring, bentuk wayang, susunan adegan, bahasa dan penampilan dalang.

Alat pengiring pementasan wayang Jawa Timuran terdiri dari seperangkat alat musik Jawa yang disebut gamelan. Alat musik tersebut terdiri dari**:** *bonang babak, bonang penerus, gambang, slenthem, kempul, kenong, saron, siter, rebab, demung, gender, kendhang,* dan *gong***.** *Kendhang* Jawa Timuran berbeda dengan Jawa Tengah. *Kendhang* Jawa Timuran lebih panjang dan lebih besar, sehingga kalau dipukul berbunyi *dong…dong….dong*. Berdasarkan bunyi *kendhang* tersebut, wayang Jawa Timuran juga disebut wayang *cek dong*. Cek berasal dari bunyi kecrek, beberapa lempengan logam yang disentuh dengan kaki dan berbunyi *crek….crek….crek*, kemudian diikuti bunyi kendhang *dong….dong….dong* (Susilo, 2001:38).

Pementasan wayang Jawa Timuran tidak pernah ketinggalan dengan tari Remo. Tari Remo merupakan tari khas Jawa Timur. Tari tersebut selalu menghiasi pementasan gaya Jawa Timur, seperti kesenian Ludruk. Tari Remo

disajikan pada awal acara sebelum wayang dimulai. Tari Remo ditarikan oleh penari Remo putri dan putra. Selain tari Remo, juga disajikan *gendhing-gendhing lancaran* dan *ladrang*.

Bentuk wayang Jawa Timuran kecil-kecil, mengembangkan bentuk wayang Surakarta yang memang berukuran lebih kecil dibanding wayang gaya Yogyakarta. Demikian pula dengan tokoh. Wayang kulit Jawa Timuran memiliki tokoh-tokoh khas seperti Besut, Klamatdarum, Pak Mujeni, dan Pak Mundu. Tokoh-tokoh tersebut tidak ditemui di wayang Jawa Tengah, baik Surakarta mapun Yogyakarta.

Bahasa wayang Jawa Timuran seperti telah disinggung, menggunakan dialek Surabaya-an dan sekitarnya atau Gerbangkertasusila, yakni Gresik, Jombang, Mojokerto, Sidoarjo, dan Lamongan. Kosa kata khas Jawa Timuran seperti *koen, barek, arek, embong, logor, molih, ndhok*, dan sebagainya. Sedangkan narasi atau vokal dalang pada umumnya berbentuk bahasa indah. Ciri menonjol vokal wayang Jawa Timuran terletak pada nada yang digunakan, yakni cenderung tinggi (Parwoto, 1985:46).

Dalang wayang Jawa Timuran pada waktu pentas berpenampilan khas Jawa Timuran. Pada umumnya mereka mengenakan blangkon Jawa Timuran, bawahan kain panjang atau sewek, atasan beskap, tidak mengenakan keris. Dalang wayang kulit Jawa Timuran memiliki penampilan yang khas Jawa Timuran.

Di samping perbedaan tersebut, di dalam tubuh wayang kulit Jawa Timuran terdapat versi atau *cengkok* yang lebih beragam. Seperti telah diuraikan, bahwa wayang kulit Jawa Timuran memiliki sedikitnya 6 *cengkok*, yaitu *cengkok* Porong, Malang, Surabaya, Lamongan, Jombang, dan Mojokerto. Keenamnya meskipun terikat dalam bentuk wayang Jawa Timuran yang memiliki ciri utama memakai bahasa dialek

Jawa Timuran, di dalamnya masih memiliki keunikan-keunikan yang beragam. Dalam penelitian ini diteliti keenam *cengkok* tersebut. Penelitian akan dilakukan dalam dua tahap.

Karakteristik Pertunjukan Seni Wayang Kulit Jawa Timuran *Cengkok* Lamongan

Dalang yang dijadikan nara sumber sebagai dalang *cengkok* Lamongan ini adalah Ki Dalang Hartono. Beliau merupakan satu-satunya dalang *cengkok* Lamongan yang masih eksis saat ini. Menurut penuturan beliau (wawancara 18 Oktober 2016) dalang *cengkok* Lamongan asli hanya beliau. Yang dimaksud asli adalah bahwa belaiu hanya mementaskan *cengkok* Lamongan, tidak mendua dengan gaya Jawa Tengah. Beliau memang memiliki niat yang bulat belajar *cengkok* Lamongan kepada empunya dalang Lamongan, yakni Ki Dalang Subroto yang sekarang sudah almarhum. Hal tersebut memang benar, dalang *cengkok* Lamongan lainnya yakni Ki Kasiran dan Ki Saean juga sudah almarhum.

Karakteristik *cengkok* Lamongan yang akan diuraikan ini meliputi tiga hal. Pertama, mengenai bahasa yang digunakan. Kedua, mengenai gagrag atau bentuk fisik wayang. Ketiga, mengenai adegan atau jejer dan pengaturan pathet. Ketiga hal tersebut akan diuraikan secara rinci pada bagian berikut ini.

Bahasa Dalang Jawa Timuran *Cengkok* Lamongan

Pada bagian terdahulu sudah dijelaskan bahwa bahasa dalang *cengkok* Lamongan, terutama Ki Hartono dari Kembangbau berbeda dengan bahasa dalang Jawa Timuran pada umumnya. Bahasa dalang *cengkok* Lamongan cenderung menggunakan ragam bahasa Jawa Jawa Tengah atau bahasa baku yang halus. Kita perhatikan contoh narasi, monolog, atau *janturan* dalang Ki Hartono berikut ini.

> Ingkang ginupit ing mangke, kajawi muhung ing nagari Ngamartalaya, ya nagara Cintakapura, Botonakawarsa, kondhang ing rat nagari Ngindraprastha. Mila sinebat nagari Ngamartalaya, duk ing nguni dumadi saking wana Sumartalaya, ingkang kahabukak dening para Pandhawa. Cintakapura, kedatoning sekar Pudhak, Botonokawarsa papan pepontaning ilining tirta jawah, Ngindraprastha katentremane sak prawoloning Kaendran.
>
> Sinten ta ingkang kinarya angrenggani pusaraning nagari Ngamartalaya, konang den ucapaken ingkang jejuluk Prabu Puntadewa, ya Prabu Darma Kusuma, ya Prabu Darmawangsa, Gunatalikrama, Anjotosatru, ya sang Prabu Yudhistira.

Cuplikan tersebut memang merupakan bagian narasi yang bisa dihafal. Kehalusan dan kosa kata bisa dihafalkan oleh dalang. Namun hal tersebut tampak berbeda dengan narasi dalang Ki Pitoyo dari Jombang. berikut ini kita perhatikan *janturan* dari Ki Pitoyo sebagai pembanding.

> **Semune** raja sabda paring nama, gancar paring **juluk**. Sinten ta ingkang waosing **melbuing** alam ratri negari nDawarawati. Panjenenganira ingkang kekasih sang maha Prabu Sri Narendra Bathara Kresna asmane… Menawi mangetan **jedug** waringin kurung, menawi mangilen jedug kandhang **macan**. Kandhang macan **sinedenan** para kawula ingkang seba pra pendapi koyo doyong-doyongo macak cujining alun-alun. Aturane koyo segoro beno. Segoro magno, beno banyu. Nganti koyo ander.

> **Sumedya** nilaraken nDiwarawati Sri Kresna. Sumedya **nyatakaken** dateng keraton Ngamarta **ngupaya** ingkang rayi para Pandhawa ingkang sumedya **geguru** dateng ing Depok Pertapan Jatiarum. We.. Bethara Kresna ingkang **mangkat** dateng negari Ngamarta **njejeg** pertiwi ambal kaping tiga nggayuh ing akasa **nguli-uli** kampuh klawan sorote Hyang Wangkal wau.

Bahasa yang digunakan Ki Hartono sepenuhnya merupakan bahasa Jawa baku. Tidak ada kosa kata Jawa Timuran, atau Lamongan yang masuk. Memang bagian *janturan* merupakan bagian estetis dari segi kesastraan. Kosa katanya diolah sehalus mungkin. Namun dalam narasi atau *janturan* Ki Pitoyo masih ditemukan beberapa kosa kata ngoko dan dialek Jawa Timuran, seperti: semune, melbuing, juluk, jedhug, macan, sinedenan. Di samping masuknya kosa kata Jawa Timuran seperti melbu, jedhuk, sinedenan, juga tampak kosa kata ngoko seperti macan, sumedya, dan melbu yang artinya masuk.

Ciri khas bahasa Ki Hartono sebagai bagian dalang cengkok Lamongan bisa dilihat pula pada dialog di bawah ini.

> Prabu Puntadewa: “Jagad dewa bathara mangestungkara wasesaning hwang jagad pramudita, hwang suksma adi linuwih, payungana jagad ingsun. Dereng watawis dangu anggen kula miyos wonten setinggil negari Ngamarta, kula tingali ingkang nembe rawuh mboten kanthi sisip ing pandulu, kajawi muhung penjenengan paduka kanjeng kaka prabu ing Ndwarawati. Dhuh kaka prabu, nuwun dereng watawis dangu sarawuh paduka wonten nagari Ngamarta, ripaduka ngaturaken

pasegahan sih pambagya panakrami ingkang mugi konjuk".

Bathara Kresna:

"Nuwun kaluhuran dhawuh paduka yayi, sanget gurawalan ing panampi kula sih pambagya panakramanipun yayi Samiaji ingkang rumentah, andadosaken suka gambiraning tyas ing pun kakang. Wangsul pudya pangestawaning kakang mugi katuring ngersa panjenengan paduka yayi Samiaji".

Bahasa yang digunakan dalam dialog kedua tokoh tersebut sangat halus. Bahasa tersebut bukan bahasa khas masyarakat Lamongan. Hal tersebut tampak berbeda apabila kita sandingkan dengan dialog para tokoh dalang Ki Pitoyo seperti dalam cuplikan berikut ini.

Kresna : "Oiya ya taktampa nak, Jaya Samba wola wali anggon nira **ngaturaken** sungkem pangabekti menyangingsun bapa, iya ya taktrima kanthi bungahing pamikir, taktrima kanthi legawane penggalih, sawatara ya padha **dikepenakna** ya anggon nira lelungguhan, pun bapa sumedya **anerusna** wawan sabda karo pamanmu Singa Mulang Jaya bab tata rakiting kraton Ndiwarawati kene ngger Jaya Samba".

Jaya Samba : "Ngestokaken dhawuh rama. Rumaosipun putra Jaya Samba kok mboten kirang-kirang sekeca sowan wonten ngarsa dalem rama Prabu".

Bahasa yang digunakan dalang Hartono terasa sangat halus dan sangat memperhatikan tataran berbahasa atau unggah-ungguh bahasa Jawa. Kosa

katanya karma inggil semua dan tertata. Hal tersebut membuktikan bahwa dalang Hartono menyadari akan pentingnya bahasa dalam pertunjukan seni wayang untuk memberikan cirri khas yang berbeda dengan cengkok wayang Jawa Timuran pada umumnya.

Hal tersebut sangat berbeda dengan bahasa yang digunakan oleh dalang Ki Pitoyo dari Jombang yang mengembangkan *cengkok* Trowulan. Bahasa yang digunakan oleh Ki Pitoyo terasa lebih santai. Unggah-ungguhnya tampak tidak konsisten. Dalam bahasa karma dicampur dengan ngoko, dan sebaliknya. Misalnya, dalam dialog yang diucapkan oleh Prabu Kresna kepada Jaya Samba terdapat kata karma yakni ngaturaken. Demikian pula terdapat proses morfemis yang kurang tepat, seperti dipenakna dan anerusna. Proses morfemis seperti itu memang merupakan ciri khas bahasa Jawa Timuran.

Bentuk Fisik Wayang Jawa Timuran Cengkok Lamongan

Fisik wayang cengkok Lamongan seperti telah disinggung pada bagian sebelumnya sama dengan wayang Jawa Tengah versi Surakarta. Fisik wayang Surakarta memiliki ukuran yang lebih kecil dari pada gaya wayang Jawa Tengah versi Yogyakarta. Namun ukuran wayang Jawa Tengah versi Surakarta tersebut masih lebih besar dari pada ukuran wayang Jawa Timuran pada umumnya.

Fisik wayang Jawa Timuran cengkok Lamongan memiliki ukuran lebih besar dibanding wayang Jawa Timuran pada umumnya, seperti cengkok Trowulan maupun Porongan. Ukuran yang lebih besar tersebut menjadikan wayang Jawa Timuran tampak gagah. Demikian pula sikap tubuh juga

berbeda. Misalnya, tokoh Kresna cengkok Lamongan kepalanya menunduk. Tokoh Werkudara dan Gatotkaca cengkok Lamongan raut mukanya berwarna hitam, sedangkan cengkok Jawa Timuran pada umumnya berwarna merah.

Wayang Jawa Timuran cengkok Lamongan juga memiliki perbedaan lain dari sisi tokoh. Cengkok Lamongan tidak mengenal tokoh puna kawan Besut dan Ki Mujeni, melainkan menggunakan puna kawan Semar, Gareng, Petruk, Bagong, Limbuk, dan Cangik.

Dari sisi cerita juga ada perbedaan. Menurut penuturan Ki Dalang Hartono, cerita Jawa Timuran umumnya mengalami pengembangan yang lebih (carangan) dibanding cengkok Lamongan. Misalnya, cerita Rabine Permadi dalam versi Jawa Timuran pada umumnya, Srikandi banyak yang melamar. Selain Permadi dan Burisrawa, dimunculkan pula tokoh-tokoh Negara Sabrang. Sedangkan dalam cengkok Lamongan, pelamar hanya Permadi dan Burisrawa.

Susunan Adegan dan Pengaturan *Pathet*

Kedua hal di atas dalam cengkok Lamongan mengikuti gaya Jawa Timuran pada umumnya. Pertunjukan diawali dengan gendhing Gandakusuma. Pengaturan pathet juga diawali dengan pathet sepuluh. Namun tetap ada yang berbeda, yakni di awal pertunjukan dalang cengkok Lamongan, seperti Ki Hartono, Ki Saean dan Ki Kasiran (Almarhum) tidak menggunakan pelungan.

Susunan adegan dan pengaturan pathet cengkok Lamongan, khususnya pertunjukan Ki Dalang Hartono akan diuraikan secara rinci di bawah ini. Adapun lakon atau cerita

yang dibawakan oleh Ki Hartono dalam analisis ini adalah *Wahyu Sandhang Pangan*.

1. **Gendhing Gandakusuma**

   Gendhing Gandakusuma memang merupakan pembuka pertunjukan wayang Jawa Timuran. Demikian pula yang dituturkan oleh Ki Dalang Hartono. Namun Ki Hartono bersikap fleksibel. Apabila pertunjukan wayang dimulai tepat waktu yakni pukul 23.00, maka gendhing Gandakusuma disajikan. Namun, apabila pertunjukan molor, artinya dimulai setelah pukul 23, yakni pukul 24 atau bahkan pukul 1, maka gandhing Gandakusuma ditinggalkan. Dalang Hartono langsung pada jejer pertama. Demikian pula yang disajikan dalam cerita Wahyu sandhang Pangan ini. Ki Dalang Hartono langsung pada jejer pertama tanpa Gandakusuma. Alasan dibalik keputusan tersebut adalah karena sajian campur sari molor sampai pukul 1. Gendhing Gandakusuma yang dimaksud adalah sebagai berikut.

```
                2       .       3       .       1       .       2
            .   3       .       1       .       2       .       3
            .   5       .       6       .       1       .       y
            @   @   @   z@x#c@   !    !    z!c^     z@x.x!x6x!x.c6   5   2
z2x1x.cy y
            a-  mi-  wi-  ti     sin-  den    sen-      dhon-       ing pra- dang-ga
            .   2       .       1       .       y       .       t
                @   @    @   z@x#c@   !   !  . z!c^   z@c!  z!c5   @
z3c2   z1x.xyct
                Su-geng   da-  lu     dhu-  ma-  teng  pa-  ra    mi-  yar-   sa
            .   3       .       2       .       1       .       2
                                        z5x6xc!        z!x6c5
z3x.c2
                                        Ra-          ma-          ne
            .   5       .       3       .       2       .       1
                @    @   @   z@x.x#c@ !    !  . z!x@c# !   5   2
z3x2c1   1
                Kang bi-   na-  rung    wong  a-      lit   gan-da   ku- su-    ma
            .   3       .       2       .       1       .       y
                 5  6   6   6   6   6  . z6x!c@  z@x!x6c5  5   2
z2x1cy   y
                 Ha-ngi-ri-   ngi   pur-wa-   ka-   ning    ring-git   pur-   wa
            .   2       .       1       .       y       .       gt
                        2  3   5  6  6   z6x!c6  5  .  z3c5  2   1  z2x.c1
zyx.ct
                        Se-ni   ja- wi  we-tan    la-    gya  ka-  pi-yar-    sa


            A.
            .   2       .       3       .       1       .       2
                                        3    5       z5c2
z6x5x.x3c2
                                        Ha-   nyut     ha-          nyut
            .   5       .       3       .       5       .       6
                @   @   @   @   @   @   .   !   z!c@     5    2   z2x1cy   y
                Ha-nyut  ha-  nyut ri-  na-       sa    tan      sa-    ya   ngla-  ngut
            .   3       .       5       .       2       .       1
                                                3   5   3   .   z5x6c!   !
                                                Ra- ma-  ne        de-    we
            .   6       .       5       .       3       .       t
                                 @ @   @ @ @ @ .! .z6c!   6  5  z3c5  5
                                 la- ras  li- ris  la-ras- nya  kang  a- tut run-tut
            .   3       .       2       .       1       .       2
                                            6    z!x.x@c!    !z6c5
z3c2
                                Yen   su-        mi-     lak
            .   5       .       3       .       2       .       1


                @    @    z@c!   z!c@ @   @ z@c#  z#x@c!  z!c6  z6c5
z!x6x.x!x6c5 z2c1
                yen   su-    mi-   lak  ke-  ka-yon  kang  sa-  ya     pa-      tut
            .   3       .       2       .       1       .       y
                 6     6    6   .        z6x.x!c@    z!x.x6c5
z2x3c2    z1x.cy
                 La –   le-   la                le-       la       le-       la
            .   2       .       1       .       y       .       gt
                 2   3   5   6     6   z6c!   5  z3c5   2    1    z2c1
zyx.ct
```

Ka- si- li- ring sa- mi- ra- na mang-gut- mang – gut

A.1.

. 2 . 3 . 1 . 2

@ z#x.x#x@c! z6c5

z3x.c2

Na- ra pra- ja

. 5 . 6 . 1 . y

@ @ @ @ @ z@x#c@ ! z6c! 5 2

z2x1x.cy y

Na- ra pra- ja ke- ti- ngal nggen- nya jo- ge- tan

. 3 . 5 . 2 . 1

@ @ @ @ @ @ 6 ! 6 z!x6c5

z5x6c! !

Pur- wa- ka- ning gu- me- lar- e pa- se- wa- kan

. 6 . 5 . 3 . t

z!c6 ! @ @ @ @ . z@c# ! 6 3

z2c5 5

pra sen- ta- na pra- ja ing- kang nem- be leng- gah

. 3 . 2 . 1 . 2

. 5 . 3 . 2 . 1

@ # # z#x.x%c# z#x c@ @ 5

z6x c!

Sa- mi man- jing sa- mya leng- gah

. 3 . 2 . 1 . y

. 2 . 1 . y . gt

@ # # # @ z@x.c! ! ! . z#x.xc% @

z!x6c5 z!x.x6c5

Sa- mya leng- gah ha- nge- bak- i ing pa- se- ban

B. Ngelik pertama :

. @ . # . ! . @

6 6 6

z6x!x.x@x.x!c6

Pra- di – pa- ti

. 5 . 3 . 5 . 6

@ # # # . # z@x!c6 #

z@x.x!c6

Man- tri su- keng sa- mya se- ba

. @ . # . @ . !

@ z@x.x6c! 6 z!x.xx6c5

z6c! !

Yo ra- ma- ne de- we

. 6 . 5 . 3 . t

@ @ @ z@x.x#x@c! ! ! . @ z6c! 5

3 z2c5 5

Ang- rung- kep- i da- di der- ma- ning sa- tri- ya

. 3 . 2 . 1 . 2

6 6 . 6 z!x.x@x!x6x

x6x.x!x.c@

Se- tya tu- hu

. 5 . 3 . 2 . 1

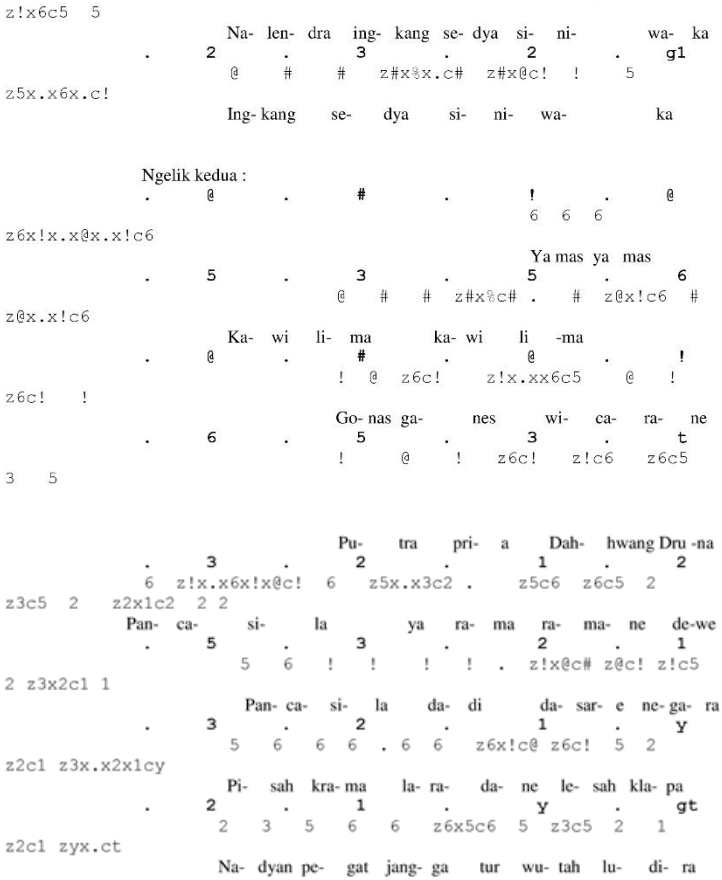
@ # # z#x%c# zz#c@ @ 5

z5x.x6x.c!

Ngran- ti mi- jil- ing sang Na- ta

. 3 . 2 . 6 . 5

@ @ @ /% /# /% zx#c/@ /! 6 .



Susunan Adegan dan Penggunaan Pathet

1. **Pathet Sepuluh**

Pathet ini mengawali pertunjukan wayang Jawa Timuran pada umumnya. Inilah identitas wayang cengkok Lamongan sebagai versi wayang Jawa Timuran. Meskipun bentuk fisik wayang, cerita, dan bahasa mengikuti gaya wayang Jawa Tengah, namun iringan tetap mengikuti Jawa Timuran.

Pathet sepuluh ini dipakai dalam jangka waktu panjang. Mulai jejer pertama, jejer Negara Ngamarta dalam cerita Wahyu Sandhang Pangan ini dengan tokoh-tokoh Prabu Puntadewa, Raden Werkudara, Raden Janaka, Raden Gatotkaca, dan 2 Emban Parekan. Berlanjut adegan paseban njawi dengan tokoh-tokoh R. Hanantarejo, Gatotkaca, Antasena, Werkudara, dan Hanoman, dan adegan negara Panjang Gribik dengan tokoh-tokoh Prabu Merak Kasimpir, Raden Nila Taksaka, dan Patih Pariyaksa. Dilanjutkan lagi adegan njawi Negara Panjang Gribik dengan tokoh-tokoh Patih Pariyaksa, Tumenggung Manggalayudha, Tumenggung Kumbarangangga, dan Tumenggung Sardulawigri. Pathet sepuluh ini diakhiri dengan adegan **perang** dengan tokoh-tokoh Tumenggung Manggalayuda, Tumenggung Kumbarangangga, Gatotkaca, dan Patih Pariyaksa.

Gendhing-gendhing yang digunakan merupakan gendhing krucilan laras slendro. Gendhing kricilan tersebut memiliki notasi sebagai berikut.

```
Saron       : . .   . .   . 2   . 2 . 2   3 5 3 (2)
          [ .6.2    .6.5    .2.(1) .3.1    .3.2   .1.(y)
            .2.6    .5.3    .2.1   .6.5
            .6.5    .!.6    .3.(2) ]
```

Digunakan pula gendhing ayak laras slendro seperti contoh berikut ini.

Digunakan pula gendhing ayak laras slendro seperti contoh berikut ini.

```
Kendang     : .P IBPI   B B B B   B B B B
Saron       : .. ....   . 2 . 2   3 5 3(2)
    .5.2    .6.5    .2.(1)[ .5.6    .5.2   .1.(6)
    .5.6    .5.2    .3.1   .6.5
    .!.5    .!.5   .3.2      .5.2    .5.2    .3.1]
    Suwuk: . 2. 6   . 3 . g5
```

Hal tersebut berbeda dengan wayang versi Jawa Tengah. Pada awal pertunjukan menggunakan iringan laras slendro pathet manyura.

2. Pathet Wolu

Pathet wolu digunakan pada saat adegan Gara-gara. Seperti yang telah disebutkan pada bagian sebelumnya, adegan gara-gara ini menampilkan para punakawan atau abdi dari para pandawa, seperti Semar, Petruk, Gareng, dan Bagong. Adegan ini juga menggunakan

gendhing krucilan laras slendro. Salah satu contohnya adalah sebagai berikut.

```
Kendang     : .PIB   .B.B BBBB   BBBB
Saron       : ....   ...6 .@.!   .6.5
              [.!.6    .!.@   .!.6 .!.5]

Dalang      : @   jz!xjx c@ zjx5xj c6   2
                Wi- ting kla-     pa

Balungan    : .   3 .   2     .     1 .     6
Sindhen     : j.3 2 j.3 5     j.6   2 zjx3xk2c1 y
                Ja- wa- ta kang  ngar- ca- pa-  da
```

```
Balungan    : [. 5 . 6   .   3 .   2   . 6 . !     . 6 . 5
Sinden      :    .  .  .  .   j.2 1 jz5c3 z2x x xx3x c5
j.6z!x xj.c@ jz6x!x c6 5
                          Sak lu- gu-  ne          wong wa- ni-   ta
                          Da- sar ma- nis          me-rak   a-     ti

Balungan    : . 2 . 3     .   2 .   5   . 6 . 6     . 5 . 6
              .  .  j.23    j.2 5 .     .    j.@  @j.@  @
j.!jz6c! 5 6
                Da-sar   nya-ta            ku-la sam-pun nja-jah pra-ja
                A-duh    gus- ti           tak re- wa-ngi  pa- ti  ge- ni

Balungan    : . 2 . 1     .   5 .   2   . 5 . 3     . 2 . 1
Sinden      : .  . zj@c#z!x xx xj.c@ z6x xj!xkc652   .
. jz5x6c3   j.2 z1x xj3c2 1
              Ing Nga-    yog-   ya          Su-     ra - kar-   ta
              Pi- tung    ndi-   na          pi-     tung be-    ngi

Balungan    : . 2 . 1 . 3   .   2   . 3 .   2   . 1 . 6 ]
Sinden      : .  .  .  .  @ jz!c@ zj6c! 2   j.32 j.3 5
j.6 2zjx3xk2c1 y
                      Se- kar ka-  wis  si-na-wur se-     pi me- la- ti
```

3. Pathet Sanga

Pathet sanga digunakan juga pada adegan gara-gara. Adegan gara-gara ini menyajikan berbagai gandhing dolanan. Salah satu contohnya adalah gendhing Tamba Ati yang digarap dengan irama dangdut seperti di bawah ini.

```
Buka: .55. 2356 .2.1 .6.g5
Umpak: ...6 ...5 .2.5 .6.(!) ...2  .1.6 .1.5 .6.(1)
      ...1  .1.1 .1.2 .1.(6) ...1  .6.5 .6.1 .6.g5
 Lagu: [.232  3165 .2.5 .6.1 .6.2 .1.6  .1.5 .6.(1)
      .j65j.65  .j61j.61  .1.2  .1.6  .6.1  .6.5  .6.1
.6.g5 ]
```

4. **Pathet Manyura**

   Pathet ini merupakan pathet keempat dan pathet terakhir yang digunakan dalam pementasan wayang Jawa Timuran. Laras yang digunakan adalah laras slendro. Pathet ini digunakan setelah adegan gara-gara sampai akhir pertunjukan.

Vokal Dhalang

Vokal dhalang dalam pertunjukan wayang selain *antawacana* atau dialog antar tokoh ada yang disebut *janturan* dan suluk. Pertunjukan wayang Jawa Timuran tidak menggunakan pelungan seperti cengkok Jawa Timuran pada umumnya.

Janturan adalah bagian vokal dhalang yang merupakan monolog dalang berisi deskripsi keadaan tokoh maupun suasana yang sedang ditampilkan dalam suatu

adegan. *Janturan* dalam cerita Wahyu Sandhang Pangan di awal cerita sebagai berikut.

> Swuh reb data pitana, rahayua sagung bawana, rahayua sagung ingkang miyarsa. Anarbuka wiwaraning kandha, ingkang sinareptan hangesti luhuring kagunan, hangesti kuncaraning bebrayan. Kinarya anggelar ringgit purwa ingkang kapiji saking serat mahabarata, kaharipta dening para pujangga katedhaking para wali sanga, ingkang kahababar ing sadalu mangke. Ringgit purwa angrumpapa pagesanganing jalma pepasrene kaya hangemba isining bawana. Plisir ingkang kapethuk langit miwah awang-awang, debog ingkang kaesthi bumi, blencong ingkang sumunar minangka pralambang soroting trimurti, surya candra myang kartika. Kayon minangka pralambang taru miwah anasir bumi banyu geni bumi klawan angin. Obahing kayon minangka sasmita gumantine mangsa, pathet enem wancine jejabang timur, pathet sanga ndongkap dewasa, pathet manyura sasmita suruping yuswa.

Bagian tersebut disebut *janturan*, bukan pelungan. Untaian kalimat tersebut hanya diucapkan tanpa iringan gendhing maupun irama. Hanya sebuah monolog, bukan pelungan (di awal pertunjukan) ataupun kombangan (suluk yang disertai iringan dan berirama). Hal tersebut merupakan ciri pertunjukan wayang Jawa Tengah.

Simpulan

Karakteristik cengkok Lamongan dapat dilihat dari bahasa, bentuk fisik dan cerita wayang, dan penataan jejer dan pathet pementasan wayang, serta vokal dalang. Bentuk fisik wayang Jawa Timuran mirip dengan wayang Jawa Tengah, khususnya gaya Surakarta. Bahkan wayang dipesan dari Surakarta. Penataan pathet cengkok Lamongan mengikuti wayang Jawa Timuran pada umumnya, yakni diawali pathet sepuluh, wolu, sanga, dan manyura. Sedangkan vokal dalang tidak mengenal pelungan di awal pertunjukan, namun menggunakan *janturan*, bukan kombangan. Namun demikian masih diawali dengan gending Gandakusuma.

Daftar Rujukan

Danandjaja, James. 1984. *Folklor Indonesia (Ilmu Gosip, Dongeng dan lain-lain)*. Jakarta: Grafiti Pers.

Djumiran, dkk. 1996. *Wayang Kulit Jawa Timuran*. Surabaya: Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Timur.

Hasan, Zaini M. 1989. "Karakteristik Penelitian Kualitatif" dalam *Pengembangan Penelitian Kualitatif dalam Bidang Bahasa dan Sastra*. Malang: Y3A.

Hardjana, Andre. 1994. *Kritik Sastra Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia.

Huda, Nuril. 1990. "Pengembangan Penelitian Kualitatif dalam Studi Perkembangan Bahasa Anak" dalam *Pengembangan Penelitian Kualitatif dalam Bidang Bahasa dan Sastra*. Malang; Y3A.

Hutomo, Suripan Sadi. 1987. "Cerita Kentrung: Teori Von Sedow" dalam *Media Pendidikan dan Ilmu Pengetahuan* XI (31), Nopember: 11-19. Surabaya: IKIP Surabaya.

-------- 1991 *Mutiara yang Terlupakan*. Malang: Yayasan 3A.

Idrus, Muhammad. 2007. *Metode Penelitian Ilmu-Ilmu Sosial (Pendekatan Kualitatif dan Kuantitatif)*. Yogyakarta: UII Press Yogyakarta.

Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.

Miles, Matthew B. dan A. Michael Huberman. 2007. Analisis Data Kualitatif (diindonesiakan oleh Tjetjep Rohendi Rosidi). Jakarta: Universitas Indonesia Press.

Miles, Matthew B. dan a Michael Huberman. 1990. *Analisis Data Kualitatif* (diindonesiakan oleh Tjetjep R.R.). Jakarta: UI Press.

Moleong, Lexy J. 2000. *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.

Nugroho, Amin. 2001. "Sejarah Wayang Purwa Satleraman 1-3 dalam *Panyebar Semangat* (No.7-9, Februari-Maret 2001). Surabaya: PT Pancaran Semangat Jaya.

Pairin, Udjang. 2013. Pemetaan Cengkok Wayang Jawa Timuran sebagai Upaya Melestarikan Seni Tradisional. Laporan Penelitian (Tidak Diterbitkan). Surabaya: LPPM Unesa.

Parwoto. 1985. "Nilai-nilai Pendidikan dalam *Rama Tambak* oleh Ki Dalang Sulaiman" . *Skripsi*. Surabaya: Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah, FBS, IKIP Negeri Surabaya

Rahayu, Eko Wahyuni dan Darni. 2007. Dalang Wayang Kulit Wanita Jawa Timur (Versi Jawa Tengah). *Laporan Penelitian*. Surabaya: Lembaga Penelitian Unesa.

Rass, J.J. 1985. *Bunga Rampai Sastra Jawa Mutakhir*. Jakarta: Grafiti Pers.

Santosa, Yusuf Budi. 1985. "Bahasa dan Struktur Pagelaran Wayang Kulit Purwa Jawa Timur Lakon *Indrajit Gugur* serta hubungannya dengan Kurikulum Bahasa Jawa si SMA." *Skripsi*. Surabaya: Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah, FBS, IKIP Negeri Surabaya.

Spradley, James P. 1997. *Metode Etnografi* (Diindonesiakan oleh Misbah Z.E.). Yogyakarta: Tiara Wacana.

Sudikan, Setya Yuwana. 2001. *Metode Penelitian Kebudayaan*. Surabaya: Citra Wacana.

Susilo, Yohan. 2001. “Tindak Tutur Lokusi Pedalangan Gaya Jawa Timuran dalam Anoman Duta Dalang Ki Sulaiman”. *Skripsi.* Surabaya: Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah, FBS, IKIP Negeri Surabaya.

Seni Rupa Asia (Tenggara): Suatu Dilema

Djuli Djatiprambudi
djulip@yahoo.com

Paradoks Asia

Akhir dekade 1990an terbit sebuah buku menarik berjudul "Can Asians Think?". Buku *the best seller* ini ditulis ilmuwan terkemuka asal Singapura keturunan India, Kishore Mahbubani, namanya. Buku ini segera menyedot perhatian banyak kalangan, khususnya pemerhati atau peneliti Asia Tenggara. Buku iki didasarkan pada pertanyaan mendasar; Bisakah orang Asia berpikir? Tentu saja, pertanyaan ini membuka ruang kesadaran baru berkaitan dengan peta mental (*mental map*) orang Asia dalam menghadapi era global yang sedang berlangsung sekarang. Dengan nada provokatif Mahbubani bertanya; "Mengapa memasuki abad ke-21 hanya satu bangsa Asia, yaitu Jepang yang telah mencapai tingkat perkembangan Eropa dan Amerika saat ini?" Menurutnya, pikiran orang Jepanglah yang kali pertama bangkit di Asia, dimulai dengan Restorasi Meiji pada 1860-an.

Kita tahu, jauh sebelumnya tercatat dalam sejarah, Asia dikenal sebagai wilayah yang menawan. Letaknya di belahan dunia yang membentang dari Jepang hingga Indonesia menembus Asia Tengah, Jalur Sutra, hingga dunia Arab. Di wilayah ini sejumlah agama besar hadir: Islam, Budha, Hindu, hingga Konfusianisme. Penduduknya mencapai 60 persen penduduk dunia.

Ketika bangsa Eropa masih berada dalam zaman kegelapan, dimulai saat Kekaisaran Romawi yang runtuh pada abad ke-5, orang Asia, khususnya orang Cina dan Arab telah memimpin dalam ilmu dan teknologi, dunia pengobatan, dan astronomi. Kini, kenyataan itu berbalik. Dunia ilmu dan teknologi dikuasai bangsa Eropa dan Amerika (Barat). Wilayah Asia sejak 500 tahun lalu dijadikan wilayah jajahan bangsa Barat. Sejak itulah Asia memasuki era kolonialisme. Era inilah yang mengantarkan orang-orang Asia dipandang sebagai bangsa inferior oleh orang Barat, termasuk budaya dan peradabannya.

Fakta sejarah ini memperlihatkan sebagai paradoks. Peradaban yang kuat dan telah hidup berabad-abad di Asia ternyata menurut Mahbubani hampir tidak berkutik menghadapi ekspansi budaya Barat yang rasional dengan sistematis dapat menakhlukan hampir seluruh sendi kehidupan. Orientasi dan gaya hidup orang Asia, hampir semuanya memperlihatkan watak "kebarat-baratan". Dunia Timur yang secara dominan dilingkungi oleh perilaku spiritualitas, seakan-akan nilainya terkooptasi oleh watak sekular yang merupakan ciri kebudayaan modern Barat.

Pergeseran Paradigma

Asia dipandang, dipahami, dan dikonstruksikan menurut cara pandang Barat sejak memasuki era kolonialisme. Asia dijadikan proyek pembaratan, yang sekular, rasional, dan universal. Sejarah modern Barat mempercayai bahwa gerak sejarah berlangsung linier, berada dalam satu arus utama (*mainstream*) dengan percaya sepenuhnya kepada logika-logika ilmu pengetahuan modern, yang berbasis pada empirisme, konsep-konsep, paradigma, metode deduktif-induktif, dan sistematika tertentu. Dunia modern yang dibayangkan Barat adalah suatu dunia tanpa batas-batas identitas kultural. Semua entitas di luar Barat dipandang

melalui satu perspektif Barat. Kondisi inilah yang kemudian melahirkan perspektif Orientalisme.

Dalam hubungan ini, Edward Said (1994: 6) dalam *Orientalism* mengemukakan bahwa peradaban Barat (*Occident*) memiliki suatu angan-angan akan peradaban yang memiliki sifat-sifat oposisi yang tidak dipunyai oleh mereka: suatu dunia lain yang memikat, eksotis, misterius sekaligus barbar yang perlu dikelola dan diberi pencerahan. Kawasan-kawasan demikian diberi label sebagai kawasan *Orient* yang dipelajari secara akademis, dan melembaga dalam sistem pengetahuan Barat menjadi suatu isu besar: *Orientalisme*. Gagasan *Orientalisme* adalah sekumpulan kosa-kata yang disediakan kaca mata Barat untuk memandang dunia di luar mereka.

Orientalisme memandang budaya Barat dan Timur tidak sama derajatnya. Budaya Barat adalah budaya superior, sementara budaya Timur inferior. Maka itu, karena atas rongrongan pengaruh kuat *Orientalisme*, dunia seni rupa modern di Asia, misalnya, ketika menghadapi seni rupa Barat dianggap bukan seni rupa modern. Sekali lagi, kaum orientalis beranggapan bahwa seni rupa di luar Barat digolongkan ke dalam seni rupa etnik. Atas pandangan ini dunia seni rupa di luar Barat menjadi kajian para antropolog dan arkeolog.

Namun, para peneliti Barat setelah secara objektif mengamati fakta ontologis seni rupa di berbagai kawasan Asia, termasuk Indonesia, persepsinya menjadi bertolak belakang dengan pandangan *Orientalisme*. Helena Spanjaard (1998), misalnya melihat, bahwa perkembangan seni rupa modern di Indonesia, meskipun pada awalnya tercekam dengan modernisme, namun lambat-laun dengan kesadaran lokalitas para seniman, akhirnya seni rupa modern di Indonesia bukan merupakan hasil pembaratan (replika Barat). Seni rupa modern di Indonesia diakuinya merupakan seni

rupa modern di luar Barat, yang pertumbuhannya berada di luar *mainstream*. Dalam proses pembentukan seni rupa modern, dalam banyak hal, justru teks dan konteks yang dibangun memperlihatkan kecenderungan menggali akar-akar budaya dan sejarah setempat. Proses inilah yang kemudian dapat diidentifikasi sebagai pembentukan identitas dalam dunia seni rupa.

Sementara itu, dalam konteks Asia Tenggara, sejak masa kolonialisme Barat dikonstruksikan menjadi semacam bayangan kebudayaan (*cultural shadow*) Barat yang superior. Maka, kemudian terjadi satu arus tunggal transformasi budaya, yaitu dari Barat ke Timur; dari Superior ke inferior, dari rasional ke irasional, dari positivistik ke non-positivistik, dsb. Implikasi dari cara pandang ini secara paradigmatik, Asia Tenggara dijadikan objek modernisme di segala bidang, yang percaya pada arus tunggal (*mainstream*). Modernistas yang terjadi di Asia Tenggara selalu dikaitkan dengan persoalan modernisme, termasuk dalam kajian seni rupa. Seni rupa modern Asia Tenggara selalu dilihat berdasarkan pranata modernisme, tanpa melihat konteks lokal yang sebenarnya menjadi variabel utama dalam proses perkembangannya.

Setelah masa kolonialisme berakhir (pasca kolonial), Asia Tenggara memperlihatkan tiga fenomena perkembangan, yaitu; (1) perkembangan yang tetap mengacu pada alam pikiran Barat, (2) perkembangan yang didasarkan pada alam pikiran Timur (misalnya bangkitnya ajaran konfusianisme seperti yang terjadi dan dipraktikan di Singapura), dan (3) perkembangan yang mempertemukan dua alam pikiran Barat dan Timur (eklektik).

Sejalan dengan semakin tangguhnya pertumbuhan ekonomi di Asia Tenggara, paradigma Asia Tenggara yang semula hanya sebagai objek mulai bergeser menjadi subjek. Ini diperlihatkan oleh Thailand, Malaysia, dan Singapura.

Perkembangan arus balik paradigma melihat Asia Tenggara ini tidak lepas dari rentetan *boom* ekonomi di sejumlah negara Asia Pasifik; Korea Selatan, Jepang, Cina, Taiwan. Fenomena ini dalam kaitannya dengan politik-ekonomi internasional tampak dalam berdirinya APEC (1989) - *Asia Pacific Economic Cooperation*. Dengan berdirinya ini Asia Pasifik menjadi wilayah potensial dalam konteks ekonomi dunia.

Implikasi dari hal itu, dalam ranah kebudayaan (dalam arti khusus seni rupa), semakin terjadi perubahan cara pandang, baik dalam dataran praksis dan teoretik. Dunia seni rupa yang tumbuh dan berkembang di wilayah ini dianggap sebagai seni rupa dunia, yang semula dianggap hanya ada di Barat, kini istilah seni rupa dunia itu tidak relevan lagi. Gejala ini mengindikasikan bawah seni rupa Asia (baca: Asia Tenggara), khususnya seni rupa pasca kolonial, tidak lagi signifikan jika dikaitkan dengan persoalan modernisme, yang di Barat sendiri telah dianggap selesai (*the end of modernism*). Yang justru mengemuka kuat dalam konteks seni rupa pasca dekade 1990an telah memasuki paradigma seni rupa global (*global art*). Seni rupa global adalah seni rupa yang dipraktikan dalam hubungannya dengan praktik *global art market*. Praktik inilah yang membuat seni rupa global sebagai gejala global yang menembus batas-batas negara.

Terjadinya pergeseran atau perubahan paradigma tersebut berimplikasi pada dataran praksis seni rupa. Kiblat seni rupa modern yang semula diklaim Hoffman berada di Paris dan New York, kini klaim tersebut tidak relevan lagi. Dua dekade terakhir ini muncul semacam klaim bahwa Asia Pasifik potensisl menjadi ‘kiblat’ baru seni rupa kontemporer dengan basis seni rupa global. Kenyataan ini didasarkan pada sejumlah peristiwa biennale maupun triennale seni rupa yang berlangsung di kawasan ini; Korea Selatan, Jepang, Cina, Australia, dan Indonesia.

Semua peristiwa besar tersebut didasarkan pada kecenderungan membaca kembali (*re-reading*) praksis seni rupa yang tidak lagi didasarkan pada cara pandang (teori) Barat. Fenomena tersebut pada kenyataannya lebih merupakan wacana baru dalam membaca seni rupa yang didasarkan pada konteks local, yaitu perkembangan politik, sosial,ekonomi, budaya, ideologi, yang berlangsung dalam lingkup lokal menjadi dasar pertimbangan.

Dalam dataran yang terfokus pada konteks lokal itu, misalnya, terdapat kecenderungan mengangkat tema spiritualitas dalam seni rupa kontemporer di berbagai kawasan Asia (khususnya Asia Tenggara), yang semula luput dari perhatian. Hal ini disebabkan oleh dominasi teori Barat yang cenderung melihat konteks spiritualitas sebagai fenomena kuno (tidak modern). Modernitas lebih didasarkan pada nilai-nilai yang profan (non-spiritual).

Spiritualitas ini sebenarnya merupakan bentuk gerak sejarah yang 'non linier' yang sejak awal bertolak belakang dengan prinsip modernisme. Fenomena ini dapat dipahami dengan jelas, jika kajian seni rupa didasarkan pada perkembangan sejarah Asia sendiri yang sejak awal digerakkan oleh arus spiritualitas (*spituality mainstream*). Struktur sejarah seni rupa yang non-linier itu sebenarnya yang perlu mendapatkan kajian lebih jauh.

Seni Rupa di Luar Arus Utama

Bertolak dari struktur sejarah yang non-linier dengan didasarkan pada spiritualitas, muncul implikasi teoretik yang berkaitan langsung dengan penolakan atau pembatasan yang tegas antara struktur sejarah linier (Barat) dan yang non-linier (Timur). Hal ini perlu dilakukan untuk memahami secara lebih komprehensif apa yang sebenarnya berlangsung dalam seni rupa Asia (baca: Asia Tenggara).

Dominasi teori Barat, baik yang berasal dari disiplin sosiologi, antropologi, sejarah, estetika, misalnya, perlu dirunut kembali konteks dan fungsinya dalam memahami praksis seni rupa di Asia Tenggara. Hal ini sangat dimungkinkan, karena setiap fenomena sejarah berpotensi menimbulkan ketunggalan cara berpikir, sehingga sering menimbulkan mitos. Maka, satu-satunya cara, mitos itu harus dibongkar (dekonstruksi). Dalam konteks ini, sebenarnya, dalam melihat seni rupa kontempoter yang didasarkan pada arus spiritualitas berpotensi membongkas mitos Barat yang berusaha melokalisir modernitas hanya berlangsung dalam wilayah profan. Gejala ini dapat dibaca sebagai dekonstruksi terhadap modernisme.

Dalam memahami struktur perkembangan seni rupa dalam konteks wilayah Asia Tenggara, satuan perkembangan wilayah perlu dijadikan pertimbangan utama. Misalnya, ketika pengaruh Barat datang, setiap wilayah akan terjadi transformasi budaya yang tidak sama. Kedalaman pengaruh itu secara visual memang segera dapat dilihat, tetapi dalam konteks makna (*meaning*) bisa jauh berbeda. Dalam perkembangan lukisan bergaya realistik, kubistik, maupun abstrak, misalnya, secara visual dapat dibandingkan dengan mudah, akan tetapi konteks pemaknaannya bisa menjadi rumit. Sebab, makna selalu berelasi dengan alam pikiran, dasar budaya, nilai, atau tradisi yang berkembang dalam satuan wilayah. Itulah sebabnya, implikasi teoretiknya tidak sederhana, tetapi rumit, dan perlu melibatkan disiplin lain (multi disiplin).

Sementara itu, khusus dalam konteks seni rupa, wacana seni rupa modern yang Ero-Amerika sentris kenyataannya sulit diterapkan di luar Eropa dan Amerika, karena perkembangan seni rupa di luar Eropa dan Amerika ternyata tidak sama. Namun, wacana seni rupa modern yang

berkembang di luar Eropa dan Amerika tidak berani menyangkal teori-teori modernisme. Kondisi terdominasi ini membuat pemikiran seni rupa modern di luar Eropa dan Amerika tidak berkembang ketika modernisme menilai seni rupa modern di luar Eropa dan Amerika. Akibatnya, seni rupa di luar Eropa dan Amerika dianggap marjinal, terbelakang dan bahkan dicap bukan seni rupa modern.

Dominasi modernisme telah mengilhami pemikiran Barat bahwa antara Barat dan Timur tidak mungkin dipertemukan. Seorang kritikus radikal Amerika, Wallis (1992: xii) menulis, "Modernisme sebenarnya adalah mimpi besar kapitalisme industri, ideologi idealisme yang sangat mempercayai kemajuan dan bertujuan membangun sebuah *orde baru*. Dalam perkembangannnya selama satu abad, modernisme menampilkan pencarian yang berpindah-pindah posisi. Namun dalam konteks masa kini – ketika modernisme lebih banyak dikaitkan dengan estetika/seni – pemikiran modernisme telah menyimpang jauh dari konteks sejarah perkembangannya. Dan modernisme yang kita temukan di muka pintu kita adalah modernisme sebagai institusi."

Pandangan modernisme yang ingin menunggalkan seni di seluruh dunia ternyata harus menghadapi realitas "perlawanan budaya" dari berbagai tempat. Seiring dengan datangnya pemikiran-pemikiran baru, yang membawa perubahan-perubahan radikal dalam seni rupa dunia, perlawanan budaya itu semakin kokoh. Pemikiran baru yang membawa angin perubahan itu ialah postmodern, yang secara mendasar mengritik universalisme dan hegemoni modernisme. Pemikiran postmodern itu, menurut Lippard (1992: 164) membuang persepsi yang melihat budaya-seni non Barat sebagai dunia masa lalu yang pasif, sementara hanya budaya Barat yang aktif dan berperan pada masa kini.

Perkembangan terakhir yang disulut pemikiran postmodernisme itu membuka peluang untuk mendudukkan posisi seni rupa modern di luar Barat (Baca: Eropa dan Amerika). Wacana modernisme yang terkooptasi universalisme ditinggalkan karena dianggap tidak bisa digunakan untuk mengamati perkembangan seni rupa dunia, khususnya seni rupa di luar Barat.

Sementara itu, baik disadari atau tidak, setiap bangsa pasti ada dorongan untuk membangun kanon-kanon budaya, agar eksistensinya dapat dikenali secara utuh. Kesadaran eksistensial itu tidak lain adalah kesadaran membangun jati diri, kepribadian atau identitas. Kesadaran membentuk identitas itu pada hakekatnya sesuatu kesadaran alamiah.

Namun, harus disadari sebagai mana dikatakan Rutherford (1990), bahwa perbincangan mengenai identitas, tak lain dari perbincangan tentang perubahan abadi. Identitas tidak pernah sempurna, selalu dalam proses, dan selalu dibangun dari dalam. Identitas bukan sesuatu yang telah ada melampaui waktu, tempat, sejarah dan kebudayaan. Identitas memiliki sejarah, dan seperti apapun yang memiliki sejarah, ia mengalami transformasi yang terus-menerus. Kemudian timbul pertanyaan, sampai titik manakah transformasi itu dianggap cukup dan tidak mengancam identitas?

Pertanyaan itu mencerminkan bahwa antara membangun identitas dan krisis identitas berjalan seiring dalam proses transformasi. Di sinilah suatu bangsa ditantang mampu meletakkan titik keseimbangan di antara dua sisi identitas itu. Dan titik keseimbangan itu tidak lain adalah *local genius*. Dalam konteks local ginius dan konteks perkembangan zaman (*world view*), setiap bangsa (*cultural entities*), khususnya di wilayah Asia Pasifik memperlihatkan dinamika yang berbeda. Hal ini disebabkan oleh kebedaan problematik, sumber daya, dan ideologi setiap entitas budaya.

Fenomena Asia Pasifik

Setelah era kolonialisme berakhir pasca Perang Dunia II, wajah Asia mulai bersinar lagi. Fenomena ini dapat diamati terutama di wilayah Asia Pasifik, yang dalam dua dasawarsa terakhir ini memperlihatkan kemajuan luar biasa. Dalam hal ini Jepang memang memperlihatkan perkembangan yang mencengangkan, setelah bangsa ini terkoyak hebat akibat kekalahan dalam Perang Dunia II.

Menurut seorang futurolog kenamaan Amerika John Naisbitt (1990) melalui bukunya berjudul *Ten New Directions For the 1990's Megatrends 2000*, memprediksi bahwa dekade 90-an akan diwarnai sejumlah gejala, antara lain; (1) *Boom* ekonomi global; (2) Renaisans dalam seni; (3) Munculnya sosialisme pasar bebas; (4) Gaya hidup global dan nasionalisme kultural; dan (5) Kebangkitan tepi Pasifik.

Kelima gejala itu kini benar-benar terjadi. Prediksi Naisbitt itu didasarkan atas fenomena sejumlah negara di kawasan tepi Pasifik; Jepang, Korea Selatan, Taiwan, Cina telah melesat menuju negara industri manufaktur dan telekomunikasi yang luar biasa. Bahkan sejumlah negara di kawasan Asia Tenggara; Singapura, Malaysia, Thailand juga menunjukkan kemajuan yang sangat signifikan dalam industri jasa dan manufaktur. Di kedua kawasan ini perputaran kapital bergerak sangat cepat dan secara sinergis berakumulasi menjadi kekuatan ekonomi dan pasar baru. Gejala ini akhirnya menciutkan nyali Amerika dan sejumlah negara Eropa Barat dalam merebut pengaruh kekuatan pasar, terutama di kawasan Asia. Penguatan nilai mata uang Yen yang terus bergerak ke atas terhadap Dollar Amerika, pada sisi lain semakin menambah panik *Wall Street* sebagai simbol Amerika atas hegemoni ekonomi dunia.

Dalam kekuatan ekonomi seperti itulah pasar dunia seakan-akan tersedot dalam medan magnit ekonomi yang berpusat di kawasan tepi Pasifik. Dan di kawasan ini, Jepang muncul sebagai negara yang paling agresif dalam mengambil posisi terdepan. Agresivitas Jepang di bidang ekonomi ini ternyata berdampak langsung pada kemauan keras Jepang sebagai pusat kebudayaan dunia. Untuk kepentingan yang strategis ini, Jepang melalui *The Japan Foundation* mengorganisasikan perhelatan-perhelatan kebudayaan dan pameran seni rupa bertaraf internasional.

Sebagai dukungan riel atas cita-cita itu, sejumlah pengusaha kaya Jepang menyerbu pusat-pusat lelang dunia untuk memboyong karya-karya berlevel *masterpiece*. Milyaran Yen telah dibelanjakan untuk kepentingan bergengsi itu. Pembelian itu berkaitan dengan usaha Jepang mengisi museum-museum baru. Kemajuan perekonomian di Jepang membuat pertumbuhan museum di negeri ini sampai 1990 mencapai 500 per tahun. Kini di seluruh Jepang terdapat 2.393 museum (tidak semua museum seni rupa). Di Tokyo saja, ada sekitar 200 museum. Pembelian karya-karya untuk mengisi museum ini mencapai rata-rata US $ 1 milyar pertahun (tidak berbeda banyak dari angka pengeluaran Amerika Serikat yang US $ 1,2 milyar). Pada tahun 1990, bahkan mencapai US $ 6 milyar." (Supangkat, 1994: 100).

Sejak fenomena itu, mau tidak mau dunia mengakui keseriusan dan ambisi Jepang sebagai pusat seni rupa kontemporer. Fenomena itu juga pada sisi lain membangkitkan era baru, yaitu komodifikasi seni rupa secara besar-besaran. Tidak hanya di Jepang, tetapi seiring dengan kebangkitan ekonomi negara-negara tepi Pasifik dan Asia Tenggara, komodifikasi seni rupa itu ternyata membangkitkan pasar baru di wilayah yang lebih luas, antara lain Asia Tenggara. Atas fenomena ini, rumah lelang Sotheby's dan Christie's membuka perwakilannya di Singapura. Di Indonesia,

akibat laju pertumbuhan ekonomi cukup pesat pada dekade 1980-an, akhirnya tak terhindarkan masuk dalam jaringan komodifikasi seni. Pada perkembangan dua dekade terakhir ini berdiri sejumlah lembaga lelang yaitu Larasati, Borobudur, Masterpiece, Balindo, Cempaka, dan puluhan galeri seni rupa yang dikelola swasta di sejumlah kota besar.

Belakangan, setelah revolusi Tiananmen, Cina semakin memperlihatkan tekatnya menjadi raksasa baru, baik di bidang ekonomi dan seni. Gejala ini terlihat jelas dari banyaknya infrastruktur yang dibangun, dukungan suprastruktur yang kuat, dan desain peristiwa budaya bertaraf internasional (termasuk pameran biennale seni rupa, art fair, dsb) selalu hadir dalam frekuensi cukup tinggi. Dalam waktu singkat para perupa kontemporer Cina, telah menjadi ikon penting dalam seni rupa kontemporer, dan banyak di antaranya menjadi ikon dalam *art market*.

Seni Rupa Kontemporer

Istilah seni rupa kontemporer selalu menimbulkan polemik. Ada pendapat yang menghubungkan istilah kontemporer dari sudut arti harfiahnya (artinya: sezaman dengan kita). Artinya, apa-apa yang disebut seni rupa yang kini berlangsung dan menjadi fenomena dapat disebut seni rupa kontemporer. Selain itu, ada pendapat yang mengatakan bahwa seni rupa kontemporer bermula dari kesadaran budaya Barat tentang relativisme kebudayaan. Seni di mana pun selalu berada dalam ruang kosmis yang beragam. Seni selalu berkaitan erat dengan kesadaran citra diri dan orientasi diri terhadap kosmologi yang melingkupinya. Karena itu seni kemudian kini didekati dengan *cultural studies*. Studi ini hendak membuktikan bahwa setiap fenomena kesenian selalu berkonteks dengan *setting* budaya tertentu dan dilingkupi oleh relasi-relasi psiko-sosial yang rumit.

Seni rupa kontemporer juga sering dihubungkan dengan pengaruh pemikiran kaum post-strukturalis, yang kini amat kuat pengaruhnya dalam pemikiran kebudayaan. Dan pemikiran kaum post-strukturalis ini amat beragam, yang

secara umum sebenarnya bersumber pada filsafat bahasa dan linguistik. Mereka secara umum menganggap bahwa eksistensi seni sangatlah bergantung dari bagaimana peran bahasa dapat menafsirkan dan menjelaskan terhadap fenomena yang bersumber pada logika imajerial itu. Bermakna atau bernilainya suatu ungkapan seni sebenarnya sangat ditentukan oleh desain besar yang berpola pada kekuatan bahasa. Akibat pengaruh ini, maka dalam memaknai seni rupa kontemporer, kita akhirnya sering terjebak oleh ungkapan-ungkapan verbal (konseptual), yang akhirnya melupakan segi unikum dari ungkapan visual.

Pendapat lain yang tidak kalah menariknya ialah bahwa seni rupa kontemporer tumbuh dan berkembang dalam bingkai kebudayaan kapitalisme lanjut, *cyberspace* dan posmodernisme. Dalam ruang pemahaman ini seni rupa kontemporer memainkan hasrat-hasrat manusia yang didasarkan atas dominasi kapital, kecanggihan sistem informasi dan media serta pengakuan terhadap keragaman. Atas dasar ini, maka seni rupa tidak lagi dilihat secara kualitatif dengan memaksakan dominasi estetis yang tunggal, namun seni rupa lebih dilihat sebagai gejala kebudayaan yang masing-masing memiliki kekhasan. Itulah sebabnya, pada kurun terakhir ini, istilah kerjasama muncul dalam forum-forum pameran seni rupa internasional, jika dibanding dengan istilah universalitas yang pada waktu sebelumnya sangat mendominasi penilaian.

Dalam kaitannya dengan paper ini, seni rupa kontemporer yang dimaksudkan ialah mengambil gejala umum, yang mana para kurator, penulis dan sejarahwan seni sering menghubungkan seni rupa kontemporer dengan perkembangan seni rupa setelah dekade 70-an. Penulis seni rupa kontemporer Klaus Honnef (1992) mengidentifikasi seni rupa kontemporer sebagai perubahan paradoksal dari *avant-*

garde ke *post avant-garde*. Honnef mengatakan, *"Contemporary art, as a post-modern symptom has opened up a new platform for exploration in the world of art. Along with the questioning of tradition of modern (western) thinking and its domination, discussions of diversity, differences, plurality, localness, traditions of "the other" grew and intensified."*

Sementara itu, secara historis wacana seni rupa kontemporer mulai menggejala di Indonesia pada awal dekade 1970-an. Seni rupa kontemporer pada awal gejalanya membuka perdebatan tentang tata nilai. Di satu sisi sejumlah seniman dan kritikus was-was terhadap perubahan radikal itu, tapi di sisi lain justru menganggap gejala baru itu sebagai tantangan kreatif. Ketegangan tersebut sebenarnya menandakan bahwa *mainstream* Barat dengan ideologi modernismenya masih sangat kuat pengaruhnya.

Memasuki dekade 1980-an seiring dengan masuknya wacana postmodernisme, yang merayakan pluralitas dan menolak universalitas, seni rupa kontemporer semakin mendapat dasar wacana. Seni rupa kontemporer yang berkembang di berbagai tempat (termasuk di Barat) secara prinsip menolak prinsip-prinsip modernisme. Penolakan ini sama artinya, seni rupa kontemporer berkembang di luar *mainstream,* seperti yang diangankan modernisme.

Dalam dunia praktik seni rupa hal itu tampak jelas. Misalnya, apa yang terlihat dari pengamatan sejumlah peneliti Barat seperti Astri Wright (Canada), Joseph Fischer (Amerika). Mereka mengungkapkan bahwa sumber-sumber tradisional yang kaya dan masih hidup dalam masyarakat ketika dimanfaatkan sebagai sumber penciptaan seni para seniman kontemporer, di satu sisi karya mereka memunculkan pesona estetis yang kuat, pada sisi lainnya karya mereka mencitrakan sebagai karya seni kontemporer beridentitas (memperlihatkan aspek lokal). Karya-karya mereka menjadi

the other dalam konteks seni rupa modern Barat yang bergerak dalam *mainstream*. Ini adalah sebuah paradoks perkembangan modernisme di luar Barat.

Nyoman Erawan, seorang perupa Bali, misalnya, berkat pengetahuan dan pemahaman serta penghayatan terhadap nilai-nilai budaya dan seni tradisional Bali, karya-karyanya baik yang berupa lukisan atau instalasi memiliki pesona artistik dan estetik yang kuat. Hal demikian juga terlihat kuat pada karya I Gusti Nengah Nurata, Made Wianta dan Nyoman Gunarsa. Para perupa Bali ini dengan kesadaran dan penghayatan kosmis budayanya, secara kreatif melahirkan karya seni rupa berkharakter kuat.

Perupa A.D. Pirous mengakui, ketika ia berada di Amerika mempelajari seni rupa Barat justru timbul kesadaran jati diri tentang eksistensi kesenilukisannya. Setelah ia pulang ke Indonesia, kesadaran lokalitas atau multikultural sebagai manusia berdarah Aceh dan keturunan Arab menghentak kuat. Maka, hentakan kesadaran lokalitas itu kemudian mengejawantah dalam karya-karya terbarunya. Lukisannya diwarnai dengan penggalian spiritualitas Islam yang amat kental. Hal ini juga terlihat pada Ahmad Sadali, Subarna, Yetmon Amir, Hatta Hambali, Amri Yahya, dsb.

Sebagai manusia Jawa yang menghayati budaya wayang, seorang perupa kontemporer Heri Dono, sangat dikenal luas di dunia internasional berkat karya-karyanya yang bersumber dari tata ungkap wayang. Karya Heri Dono selain menunjukkan sebagai karya seni kontemporer, pada sisi lain karyanya mengesankan sebagai karya yang kuat dalam upaya menggali sumber-sumber tradisi.

Bentuk gunungan dalam wayang sebagai lambang kosmos sering mengilhami perupa-perupa modern. Sejumlah seniman seperti, Achmad Sadali, Bagong Kusudiardjo, Tulus Warsito, dan sebagainya sering memunculkan bentuk-bentuk

abstraksi gunungan yang menyiratkan makna transendental. Kesadaran multikultural seperti yang diperlihatkan dalam dunia praktik seni rupa tersebut, dengan upaya menggali sumber-sumber seni rupa tradisional, akan mencitrakan seni rupa kontemporer di Indonesia memiliki identitas. Bentuk identitas ini akan menjadi wacana yang otonom, bagian atau varian dari seni rupa dunia. Dengan hadirnya postmodernisme dan kesadaran multikultural, setiap bangsa dalam tata dunia baru ini diakui keberadaannya (identitasnya) sebagai realitas yang tak terbantahkan.

Suatu Dilema

Dari uraian di muka, ditemukan berbagai dilema yang merupakan paradoks yang menyertai perkembangan wacana dan praktik seni rupa kontemporer di Asia (Tenggara), termasuk di Indonesia.

Pertama, dilema kultural. Dilema ini diperlihatkan pada perbedaan kharakter, spirit, orientasi, paradigma, dan nilai, antara budaya Barat dan Timur. Karena itu, dalam banyak hal pertemuan dua budaya itu, sering menimbulkan kejutan budaya (*cultural shock*). Dalam narasi besar, hal ini oleh Samuel P. Huntington disebut sebagai benturan peradaban (*clash of civilizations*). Perbedaan latar sejarah ini, dalam banyak hal menimbulkan *ideal tipe* seniman Barat dan Timur berbeda, karena itu watak dan bahasa rupa yang dihasilkannya pun berbeda.

Kedua, dilema modernitas. Dunia modern diwarnai oleh spirit rasionalitas, individualitas, liberalisasi, demokrasi, kapitalisme, yang nilai-nilainya hendak disebarkan ke seluruh dunia menurut visi dunia modern *a la* Barat. Dalam praktiknya, hal itu menimbulkan friksi-friksi (paradoks) yang tak berkesudahan. Dunia modern juga digerakkan oleh ideologi

modernisme, yang bertujuan menguniversalkan budaya menurut perspektif Barat, termasuk di dalamnya seni rupa.

Ketiga, dilema post-modernitas. Wacana ini secara substansi bertolak belakang dengan prinsip modernisme. Wacana ini memperlihatkan watak yang ingin membangun komunikasi antar budaya secara sederajat. Di sini tidak ada kata budaya inferior dan superior, dikotomi Barat dan Timur, yang dijadikan rujukan bersama justru berangkat dari keragaman itu untuk membangun kesepahaman, kerja sama, dengan sikap saling menghormati. Dalam praktik seni rupa, ini sebenarnya dapat dibaca sebagai paradoks dari seni rupa modern, karena seni rupa ini dibingkai oleh praktik menggali sumber-sumber tradisi. Prinsip ini yang sejak dulu ditolak Barat, karena dunia seni rupa modern hanya bertolak dari prinsip kebaruan, tidak ada urusan dengan lokalitas.

Keempat, dilema teoretis. Walaupun dalam dunia praktik seni rupa memperlihatkan daya beda dengan apa yang terjadi di Barat, tetapi secara wacana atau teori fenomena praktik itu masih dibaca dengan pendekatan, teori, atau wacana, yang hampir semuanya berasal dari Barat. Dunia wacana dan teori yang semestinya dimunculkan dari tradisi akademis di perguruan tinggi, ternyata sampai hari ini belum bisa diharapkan. Hal ini juga akibat tradisi riset kita yang amat lemah. Akhirnya, hal ini merembet pada dunia publikasi seni rupa kita yang miskin. Telaah atau kajian seni rupa yang serius hampir susah diharapkan muncul. Jurnal seni rupa yang dianggap standar juga tak kunjung terbit. Sejumlah masalah ini merupakan paradoks sangat serius dalam dunia seni rupa kita, tatkala harus menghadapi gempuran wacana dan teori dari Barat.

Kelima, dilema infra dan suprastruktur. Dunia seni rupa modern tidak mungkin dapat berkembang tanpa perkembangan infra dan suprastruktur yang memadai. Dalam

dunia seni rupa, khususnya di Indonesia, dua faktor itu belum terbangun dengan baik. Ini adalah paradoks yang teramat jelas bila harus dibandingkan dengan yang ada di Barat. Padahal, untuk memasuki jejaring seni rupa dalam skala global kesiapan infra dan suprastruktur teramat penting.

Selama ini seni rupa di wilayah Asia (Tenggara) lebih berposisi sebagai wilayah yang dibaca (dikonstruksikan) oleh teori Barat. Hal ini akibat dari ketidaksiapan infra dan suprastruktur keilmuan yang dimiliki. Akibatnya, selama ini praktik dan wacana seni rupa terjebak terus oleh dilema atau paradoks, ketika menghadapi gempuran teori Barat. Perangkat untuk 'melawan' belum begitu siap. Akibatnya disadari atau tidak dalam kajian seni rupa selama ini tampak mengalami 'cacat teoritik', hingga 'cacat metodologik', yang ujung-ujungnya akan tampak juga pada persoalan epistimelogi dan ontologi. Dapatkah kita memunculkan teori dan metode alternatif untuk memahami sejarah seni rupa kita sendiri (dalam konteks Asia Tenggara atau Indonesia), ketika ontologi dan epistimologinya belum jelas?

Selain hal tersebut, Asia Tenggara dalam konteks seni rupa kontemporer, khususnya berkaitan dengan perkembangan *art market*, dinilai sebagai wilayah potensial. Hal ini sebenarnya sebuah paradoks lain, ketika dalam dataran teoretik justru tidak kuat. Dunia seni rupa di wilayah ini menjadi terdominasi oleh hasrat pragmatis para kapitalis pembutuh karya seni, sementara hiruk-pikuk di wilayah ini seperti steril dengan wilayah penelitian, kajian serius, publikasi yang memadai, analisis kritis, *art critic*, dan sebagainya.

Dunia perguruan tinggi seni rupa yang semestinya menjadi wilayah kajian seni secara kritis, nyatanya cenderung tidak berkutik menghadapi fenomena *art market* yang semakin menggila. Kajian-kajian yang dihasilkan perguruan tinggi maupun para peneliti tidak bisa menembus wilayah praksis

pasar. Dunia seni rupa ke depan perlu dipikirkan hadirnya ruang komunikasi timbal-balik antara dunia wacana dan dunia pasar (*market*).

Daftar Rujukan

Fischer, Joseph, (Ed.), 1990. *Modern Indonesian Art, Three Generations of Tradision and Change 1945-1990*. Jakarta and New York: Panitia Pameran KIAS (1990-1991) and Festival of Indonersia.

Grossberg, Lawrence, Cs. 1992. *Culture Studies*. London: Routledge.

Honnef, Klaus. 1992. *Contemporary Art*. Koln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.

Lippard, Lucy, R. 1992. "Mapping". Dalam *Art in Modern Culture, an Anthropology of Critical Texts*. Jonathan Harris (Ed.). London: Phaidon Press.

Mahbubani, Kishore. 2005. *Bisakah Orang Asia Berpikir?*. Penerjemah Salahuddin Gz. Jakarta: Teraju Mizan.

Rutherford, Jonathan. 1990. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart.

Said, Edward. 1994. *Orientalism*. New York: Random House, Inc.

Spanjaard, Helena. 1998. "Het Ideaal Van Een Moderne Indonesische Schilderkunst 1900 – 1995 De Creatie Van Een Nationale Culturele Identiteit." *Proefschrift ter Verkrijging van de Graad van Doctor* aan de Rijksuniversiteit te Leiden.

Supangkat, Jim. 2000. "Melihat Asia Pasifik dalam Perkembangan Seni Rupa Internasional", dalam Biranul Anas (Penyunting), *Refleksi Seni Rupa Indonesia: Dulu, Kini, dan Esok*. Jakarta: Balai Pustaka.

Wallis, Brian. “What’s Wrong With This Picture?” Dalam *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art.

Wright, Astri. 1994. *Soul, Spirit, and Mountain, Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*. New York: Oxford University Press.

Naisbiit, John, dan Patricia Aburdene. 1990. *Ten New Directions For the 1990’s Megatrends 2000*. Megatrends, Ltd.

Biodata Penulis

Djuli Djatiprambudi - Lahir di Tuban, 12 Juli 1963. Pendidikan S1 diperolehnya di jurusan Pendidikan Seni Rupa IKIP Surabaya (sekarang Universitas Negeri Surabaya/Unesa), S2 (Seni Rupa Murni) dan S3 (Program Studi Ilmu Seni Rupa dan Desain) di Sekolah Pascasarjana, Institut Teknologi Bandung. Sejak 1986 hingga kini, ia aktif menulis seni rupa di sejumlah media massa (Jawa Pos, Kompas, Suara Merdeka, Media Indonesia, Majalah Galeri, dsb) dan jurnal ilmiah seni rupa nasional dan internasional. Dua kali ia memenangkan lomba menulis tingkat regional, dan dua kali tingkat nasional. Ia sebagai staf pengajar mata kuliah Metodologi Penelitian, Metodologi Penciptaan Seni, Estetika, dan Teori Seni di Jurusan Seni Rupa dan Program Pascasarjana, Universitas Negeri Surabaya. Sejak 1999 mengerjakan sejumlah pameran di sejumlah kota sebagai kurator. Sejumlah buku yang sudah ditulis dan diterbitkan antara lain; *Bung Karno, Seni Rupa dan Karya Lukisnya* (2001); *Dinamika Dwijo Sukatno* (ditulis bersama Eddy Soetriyono, 2005), *Moel Soenarko: Pelukis Realis-Humanis* (2005), *Spririituality of Asri Nugroho’s Art* (ditulis bersama Setiawan Sabana, 2006), *Musnahnya Otonomi Seni* (2009),

Apa itu Seni Rupa Hari ini? (2014), *Seni Rupa Indonesia dalam Titik Simpang* (2016), salah seorang penulis buku *Modern Indonesian Art From Raden Saleh to the Present* (2006), *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer* (2006) dan kontributor sejumlah penulisan katalog pameran seni rupa. **Alamat:** djulip@yahoo.com.

Cengkraman Simbolik Obat Kuat (Laki-Laki)

Aprinus Salam
Email: aprinussalam@gmail.com
Pengajar di Pascasarjana FIB UGM

Saya tertarik memperhatikan menjamurnya segala macam tawaran obat kuat (laki-laki) di satu pihak, dan berbagai macam obat atau cara bagaimana mendapatkan kepuasan seksual, baik pada diri laki-laki maupun perempuan. Obat kuat itu ditawarkan di ratusan situs *on line*, juga di toko- toko (kecil) di pinggir jalan. Jika melihat bahwa tawarannya semakin ramai, itu berarti pelanggannya juga semakin banyak. Fenomena sosial-budaya apa yang menyebabkan itu terjadi?

Di Indonesia, fenomena tersebut tidak semerebak pada tahun-tahun 1960- an, atau hingga pada tahun 1970-an. Saya mengira masa transisi mulai merebaknya fenomena obat kuat tersebut pada tahun 1980-an, dan menjadi lebih menggila pada masa-masa sekarang. Tentu terdapat beberapa faktor yang perlu diperhitungkan berkaitan dengan merebaknya obat kuat tersebut, seperti perkembangan ilmu dan teknologi, berubahnya nilai-nilai yang semakin permisif, demoktratis, dan terbuka, dan lunturnya moralitas etik kesucian dan/atau tabu.[6]

Saya menduga bahwa di balik merebaknya obat kuat tersebut menyembunyikan pesan semakin meningkatnya kecemasan masyarakat. Hal itu berkaitan dengan bertambah

[6] Masalah lunturnya moralitas etik kecucian dan/atau tabu tentu cukup menarik untuk dikaji ulang, tapi saya tidak masuk ke ranah itu, karena membutuhkan pembicaraaan tersendiri

kompleksnya masalah masyarakat dan ketidakmampuan mengatasi masalah tersebut. Kita tahu bahwa masalah hidup tidak berkurang, tetapi semakin menumpuk. Salah satu yang paling signifikan adalah persaingan dalam memperebutkan kepastian ekonomi di masa depan. Dunia dan rezim kapitalisme semakin mengokohkan dirinya.

Meningkatnya kecemasan dan turunnya kemampuan masyarakat mengatasi persoalan tersebut secara umum berkorelasi dengan turunnya kinerja tubuh dan kesehatan. Namun, tidak tertutup ada cara lain untuk memahaminya.

Cengkraman Simbolik

Manusia memang tidak bisa keluar dari tatanan simbolik yang telah di/menata hidupnya. Manusia hidup dalam tatanan simbolik itu, terutama berkaitan dengan nilai-nilai yang menjadi hasrat atau fantasi ideologis kemanusiaannya. Salah satu hasrat atau fantasi yang paling menonjol adalah fantasi ideologis “kebahagiaan” dan “kepuasan” yang perlu dan bisa diperoleh.

Seperti dikatakan Slavoj Zizek, kita hidup dalam tiga dimensi yang berjalan sekaligus, yanti dimensi *real*, simbolik, dan imajiner. Dimensi *real* adalah sesuatu yang senyatanya. Kita tahu yang *real* itu, tetapi kadang-kadang pura-pura tidak tahu. Bukan saja karena kita tidak bisa mencapainya, tetapi pengetahuan dan pencapaian dimensi *real* bisa “menghancurkan” tatanan simbolik.

Tatatan simbolik adalah dunia yang menghidupi dan menata hidup kita. Kadang kita tidak berkenan keluar dari tananan tersebut karena dalam tananan itulah kita menikmati kehidupan secara semu, atau mungkin secara imajiner. Kenapa semu, karena kita tahu ada yang *real*, tapi dengan sadar rasionalitas kita ditutup agar kita menjadi seolah tidak tahu. Yang imajiner adalah dimensi yang

menghubungkan atau mempertemukan kita antara yang *real* dan simbolik.

Yang real dari hubungan seksual adalah pergesekan daging dengan bantuan lendir. Zizek memberi contoh yang lebih "sopan". Ciuman adalah pertemuan dua daging/bibir yang saling melumat. Mohon maaf, kalau dalam tatanan simbolik yang normal, kita akan sama-sama tidak bersedia saling melumat jika pertemuan dua bibir itu adalah sesuatu dari daging yang sejenis. Ketika ada dimensi sombolik yang mencengkram kita bahwa daging bibir itu adalah dari jenis yang berbeda, kita menjadi berhasrat untuk melumatnya. Akan tetapi, sebetulnya kita tahu bahwa yang *real* dalam hubungan seks dan ciuman adalah pergesekan dan perlumatan dua daging.

Untuk merealisasikan hasrat tersebut, terutama dalam tatanan simbolik kapitalisme, tatanan yang hari-hari ini menguasai kita, manusia membangun nilai-nilai dalam kehidupan dan dirinya. Nilai-nilai tersebut bukan saja sebagai cara manusia untuk mengatur dirinya, tetapi juga sebagai satu tolok ukur keberhasilan dirinya dalam mencapai konstruksi penataan yang sesungguhnya tetap simbolik. Hal inilah yang semakin dieksploitasi oleh kapitalisme. Rezim kapitalisme tahu persis kita terjebak(dan mungkin menikmatinya), sehingga kita bersedia mengeluarkan dana ratusan ribu atau jutaan rupiah untuk mendapatkan kepuasan itu.

Terkait dengan itu, salah satu hasrat kepuasan dalam usaha pencapaian kepuasan seksual, dalam konteks ini apa kemudian yang kita sebut sebagai nilai-nilai kejantanan. Nilai-nilai itu secara simbolik adalah upaya memaksimalkan kepuasan itu sendiri, dan kepuasan lawan jenis dari nilai-nilai kejantanan. Kemudian, berdasarkan cengkraman nilai simbolik itu, misalnya, munculah kata-kata; besar, panjang,

keras, tahan lama, dan sebagainya. Sebaliknya, dalam nilai-nilai simbolik itu juga, bertebaran pula ungkapan; rapat, mulus, semok, langsing, dan lain-lain. Tidak heran jika banyak obat kuat beredar dan memiliki konsumen yang secara terus menerus memperlihatkan gejala bertambah.[7]

Padahal, secara medis, belum ada bukti yang signifikan bahwa berbagai obat super itu terbukti bisa membantu seseorang bertambah jantan atau menjadi super wanita. Bahkan menurut beberapa laporan medis, justru beberapa obat kuat, obat kewanitaan, mengandung sejumlah bahan kimiawi yang berbahaya bagi tubuh. Kita tetap seolah-olah tidak mau tahu dengan laporan medis itu.

Kembali ke persoalan semula, jika kita tidak dalam kondisi sesuai dengan tantanan simbolik itu, maka kita akan hidup tidak normal. Orang akan mengatakan kita orang aneh. Saat ini, begitu banyak kuasa simbolik lain yang menekan nilai-nilai *real* sehingga banyak di antara kita, menjadi tidak percaya diri, bahkan secara relatif menguatnya hasrat untuk dicarikan solusinya. Itulah sebabnya, untuk mendapatkan dan memelihara hasrat/fantasi, kita berupaya dalam berbagai cara. Salah satunya adalah dengan mengonsumsi obat kuat, atau bagi wanita dengan melakukan berbagai perlakuan untuk menjadi super wanita.

Akan tetapi, karena kita terkooptasi, dan menikmati tatanan simbolik, kita tetap membeli dan mengonsumsinya. Kita menjadi tidak peduli apakah itu berbahaya untuk tubuh atau tidak. Dalam konteks ini, kita sebenarnya cuma mengonsumsi ideologi, dalam bentuknya yang fantastis. Karena merasa telah mengonsumsi obat kuat itu, maka

[7] Hal ini menjadi bertambah kompleks jika fantasi-fantasi pascakolonial juga disinggung/dibicarakan, misalnya dengan isitilah putih, mancung, dan sebagainya. Tulisan ini sementara tidak mempersoalkan itu.

mungkin untuk beberapa hal ada sugesti yang bekerja dalam diri pengonsumsi tersebut, sehingga seolah-olah obat kuat itu dapat bekerja. Di sinilah ideologi bekerja dalam bentuknya yang sublim.

Persoalannya, apakah kita tidak tahu itu semua. Zizek menjawab bahkan kita mengetahui itu semua. Jadi, kita tahu bahwa hubungan seksual adalah pergesekan dua daging dengan bantuan lendir. Akan tetapi, kita dengan sengaja menekan dan menghilangkan rasionalitas yang membawa kita pada yang *real.* Karena jika rasionalitas yang menggiring ke *real* itu yang terjadi, maka hancurlah tatanan simbolik yang telah tertata itu.

Secara berulang Zizek mengatakan banyak hal dari yang kita lakukan itu kita tahu itu "tidak benar" karena ada kuasa simbolik yang mengkooptasi kehidupan kita, tetapi kita tetap melakukannya. Inilah yang membedakan kesadaran palsunya Marx dan kesadaran sinis ala Zizek. Dalam banyak kejadian lain, di luar kasus pergesekan daging, hal-hal yang lebih parah juga kita lakukan terus menerus. Kita dalam kondisi cemas, tak berdaya, sinis, dan terus melakukan itu.

Singkat kata, karena hegemoni simbolik yang semakin menguat, maka kita menempuh berbagai cara untuk memenangkan persaingan. Cara-cara mengatasi persaingan tersebut bisa legal ataupun illegal. Dalam cara-cara itulah kemudian terjadi berbagai penurunan etik, kejujuran, dan nilai-nilai kebenaran. Tidak jarang kemudian berbagai potensi kriminalitas juga meningkat. Hidup dengan rasa aman dan nyaman jauh berkurang. Sekali lagi, bukan kita tidak tahu bahwa hal-hal illegal (seolah di luar tatanan simbolik) telah kita lakukan, tapi kita justru menikmati pengetahuan yang kita pura-pura tidak tahu itu.

Hal yang perlu dilakukan adalah mengembalikan akar permasalahan dalam masyarakat untuk diatasi bersama dalam kerangka mengurangi kecemasan dan sinisme tersebut. Akan tetapi, Zizek tidak terlalu optimis hal itu bisa dilakukan. Pembicarakan tentang melawan atau keluar dari tatanan simbolik yang sekarang sedang dominan, merupakan pembicaraan tersendiri.

Daftar Rujukan

Zizek, Slavoj. 1989/2009. *The Sublime Object of Ideology*. London & New York: Verso.

Zizek, Slavoj (Ed.). 1994. *Mapping Ideology*. London & New York: Verso. Zizek, Slavoj. 1997/2008. *The Plague of Fantasies*. London & New York: Verso.

Biodata Penulis

Dia merupakan salah satu pengajar di Pascasarjana FIB UGM. Waktu kuliah dulu ia mengambil skripsi (1992) dan Tesis (2002) tentang puisi. Sementara itu desertasi doktornya (2010) tentang novel. Karya-karya ilmiahnya telah diterbitkan dalam berbagai jurnal. Pernah rajin menulis esai dan kumpulan esainya telah diterbitkan dalam *Biarkan Dia Mati* (2003), dan *Politik dan Budaya Kejahatan* (2015). Disamping mengajar, ia membimbing skripsi dan tesis, menjadi ko-promotor dan promotor untuk beberapa mahasiswa S3. Pada tahun 2013-2015 pernah menjadi Konsultan Ahli di Dinas Kebudayaan Yobya, tahun 2012-2016 menjadi anggota Senat Akademik UGM. Kegiatan lainnya adalah menjadi Kepala Pusat Studi Kebudayaan UGM sejak tahun 2013. Dia cukup aktif melakukan berbagai riset di sejumlah daerah di Indonesia dengan memberikan perhatian pada pembangunan daerah

berbasis budaya local. Buku *Antologi Puisi Mantra Bumi* merupakan buku puisinya yang pertama, dan telah terbit juga buku puisinya yang kedua, *Suluk Bagimu Negeri* (2017).

Menelusuri Wastra Batik: Akulturasi Budaya India - Indonesia

Farid Abdullah[8]
farid.abdullah@upi.edu
Universitas Pendidikan Indonesia

Abstrak

Akulturasi budaya antara India - Indonesia sudah berlangsung puluhan abad lamanya. Akulturasi dimaknai sebagai bersatunya dua kebudayaan (atau lebih) sehingga membentuk kebudayaan baru tanpa menghilangkan unsur kebudayaan setempat. Penelusuran sejarah menerangkan bahwa sejumlah kain terbaik India telah diciptakan di Indonesia sejak lama. Sejumlah motif dari India memperlihatkan kesamaan dengan motif Batik di Pulau Jawa. Satuan amatan dalam tulisan ini adalah motif wastra batik sebagai artefak akulturasi budaya India - Indonesia. Sebagai wujud akulturasi, motif pada batik menunjukan sejumlah pengaruh dominan India. Kesamaan motif pada wastra Batik ini menjelaskan adanya relasi budaya antara India-Indonesia. Relasi ini menjelaskan banyak tentang sejarah budaya kedua masyarakat yang saling mempengaruhi. Terjadinya akulturasi budaya terjadi tanpa paksaan dan penaklukan, melainkan berlatar kondisi saling membutuhkan. Dua budaya yang memiliki nilai-nilai sama, relatif lebih mudah mengalami akulturasi dan ini yang terjadi pada budaya India dan Indonesia.

Kata Kunc: *Wastra Batik, Akulturasi Budaya, India-Indonesia*

Pendahuluan

[8] Staf edukatif Departemen Pendidikan Seni Rupa, Fakultas Pendidikan Seni dan Desain, Universitas Pendidikan Indonesia, Bandung

Hampir semua peradaban manusia memperoleh pengaruh. Sulit menemukan budaya yang steril dari pengaruh budaya bangsa lain. Berbagai bukti sejarah memperlihatkan akulturasi budaya antara Indonesia dengan budaya lain seperti Cina, Arab, Eropa, juga India. Demikian juga budaya Indonesia, sangat kuat menjalin relasi dengan India. Hubungan erat dua budaya India – Indonesia juga tersirat pada kunjungan kepala negara presiden Joko Widodo ke India. Harian Kompas (18/12/2016) menuliskan subtansi presiden Republik Indonesia Joko Widodo, pada 11-13 Desember 2016 ke India. Kunjungan ini menarik dicermati untuk menelusuri relasi budaya yang panjang antara Indonesia dan India. Dalam artikelnya, Kompas menuliskan "Jangan Terbuai Romantisisme Sejarah" menjelaskan bahwa hubungan Indonesia – India kerap menghadapi pasang surut. Pertemuan dua kepala negara bertempat di istana kepresidenan Rashtrapati Bhavan, presiden Joko Widodo disambut presiden India, Pranab Mukherjee dan perdana menteri Narendra Modi. Kunjungan ini seperti mengukir sejarah masa lalu yang sangat panjang.

Dalam pertemuan dua kepala negara, presiden India Pranab Mukherjee menyampaikan perjalanan panjang relasi hubungan Indonesia – India sejak berabad-abad lampau. Mukherjee sangat menghargai dukungan presiden Ir. Sukarno yang mendukung India pada awal kemerdekaan. Penandatanganan secara resmi hubungan diplomatik kedua negara dilakukan pada 3 Maret 1951 merupakan tonggak resmi pengakuan kedaulatan India. Banyak pesan yang disampaikan dari presiden India, yang menginginkan perjalanan sejarah yang panjang bisa dilanjutkan lagi dalam hubungan yang lebih erat antara Indonesia dan India. Modal sejarah yang panjang seharusnya menjadi perekat kedua bangsa untuk terus meningkatkan kerjasama. Potensi

Indonesia – India sangat besar, menurut duta besar sebaiknya kita jangan terbuai pada romantisisme masa lampau. Bagaimana romantisisme sejarah dijadikan kekuatan antara Indonesia – India, agar apa yang sudah terjalin pada masa lampau tidak menjadi sia-sia (Kompas, 18/12/2016).

Menurut "Ibu Tekstil" Jasleen Dhamija, menelusuri awal hubungan antara India dan Indonesia diawali dengan pertukaran berbagai barang kebutuhan. Salah satu bentuk pertukaran tersebut ditemukan kerajaan awal yang ada di Pulau Jawa yaitu Tarumanegara abad 5 masehi. Berdasarkan etimologi, kata *Taruma* berasal dari kata tarum, *tom* atau *indigofera tinctoria* (Latin) yaitu tanaman yang menghasilkan warna biru, sedangan kata *negara* berasal dari Bahasa Sansekerta yang berarti kota atau negara, yang besar kemungkinan berkaitan dengan konsep India tentang negara-kota. Berangkat dari etimologi tersebut, kata Taruma atau *tom*, yaitu zat warna berwarna biru yang dipakai untuk rintang warna di India. Warna biru ini sangat dominan hasil pencelupan dan merupakan kain perdagangan utama untuk India. Hal ini menjelaskan pentingnya tekstil dalam kehidupan sosio-ekonomi dan sejarah budaya masyarakat pada masa itu (Dhamija, 2002: 9). Pada sehelai wastra (kain) dapat ditelusuri akulturasi, baik melalui agen pelaku, bahan, alat, proses produksi, hingga motif, yang menjelaskan hubungan erat antara India – Indonesia di masa lampau.

Latar Sejarah

Pembuatan kain merupakan salah satu kemampuan awal yang dikembangkan oleh manusia. Menelusuri sejarah wastra batik pada masa lampau menjelaskan bahwa keyakinan manusia, melalui upacara-upacara dan kegiatan sesaji dapat membentuk peradaban manusia pelakunya. Bahasa non-verbal sehelai kain menjelaskan kepada peneliti bahwa

kondisi geo-klimatis sangat menentukan bahan baku yang dipakai untuk membuat helai kain. Dalam sehelai kain tenun, menjelaskan tentang tingkatan teknologi yang digunakan manusia pada masa lampau. Memahami motif-motif yang melekat pada helai kain, dapat meningkatkan suatu pemahaman terhadap keyakinan masyarakat yang dihubungkan dengan helai kain. Hal ini juga menjelaskan sejarah budaya dari suatu masyarakat dan pengaruh yang diterimanya. Kondisi ini menjadi sangat penting sebagai bagian evolusi budaya suatu masyarakat.

Tradisi penciptaan kain yang sangat bervariasi dan kaya antara India dan Indonesia, saling interaksi dan memperkaya kedua budaya. Hubungan antara India dan Indonesia telah ada kemungkinan sejak milenium ke-tiga, yang ditemukan berupa manik-manik batu mineral agate di Indonesia serupa dengan yang ditemukan di daerah pelabuhan Lothal. Manik-manik India berharga sangat tinggi di kalangan penduduk pedalaman di kepulauan Nusantara (Dhamija, 2002: 8).

Di India setiap daerah mengkhususkan pembuatan kain dengan bahan dan teknik produksi yang berbeda. Hal ini juga dilakukan pada masyarakat di kepulauan Nusantara. Setiap pulau memiliki kekhususan dalam menciptakan tekstil buatan mereka sendiri. Para perajin di daerah tersebut membuat pola dan teknik yang berbeda satu sama lain. Beberapa wilayah di Nusantara karena sangat terisolir mampu menghasilkan kualitas wastra yang membedakan daerah lain. Ini terlihat pada daerah Kalimantan dan beberapa kepulauan timur yang terisolasi dari dunia luar. Merupakan pemikiran yang mengundang keingintahuan bahwa kain-kain perdagangan India, yang memiliki kekuatan magis, berusaha memasuki sejumlah daerah di kepulauan Nusantara (Dhamija, 2002: 9).

Wastra merupakan produk penting yang diperdagangkan dan merupakan hasil karya kriyawan tenun, pencelup,

penyulam, dan pecetak produktif di India. Para kriyawan ini terbagi atas kelompok sosio-ekonomi yang dapat disebut sebagai kasta. Menurut Dhamija, kriyawan tenun India berasal dari suku Julaha, pemintal kapas adalah suku Katwas. Kriyawan celup dari suku Rangrez, pecetak motif kain berasal dari suku Chippa, penyulam benang berasal dari suku Moochi. Industri wastra India sangat terorganisir dan berhubungan langsung dengan para pedagang yang membawanya ke luar India. Sebagai contoh, kriyawan tenun Andhra di semenanjung Koromandel adalah suku Devangas, sedangkan para pedagang dari suku Naidus (Dhamija, 2001: 10). Suku-suku tersebut merupakan agen pembawa akulturasi budaya India ke Nusantara di masa lampau.

Sementara di Nusantara, para penenun membuat tenunan untuk pemakaian sendiri dan menjual kain tenun yang berlebih ke pihak lain. Sistem produksi Nusantara sedikit berbeda dengan India, yaitu dapat menyewa para wanita untuk bekerja bagi pemilik modal dan menghasilkan apa yang mereka butuhkan. Tempat penghasil kerajinan ada di beberapa kota, dimana batik, cetak, tenun songket, limar, lukis, dan lukis emas, seperti sulam emas, dihasilkan dan merupakan pekerjaan tetap yang menghasilkan wastra berharga. Akan tetapi tradisi wastra yang dilakukan di Nusantara umumnya dilakukan oleh kaum wanita di rumah dan merupakan bagian dari kehidupan menunggu masa bercocok tanam dan panen.

Keterhubungan Indonesia dengan wilayah Orissa, penduduk Kalingga yang terletak di semenanjung timur India, sudah terjadi sejak masa pra-Budha. Penduduk wilayah Kalinga yang gemah ripah telah menarik perhatian dari raja Ashoka untuk menaklukan daerah ini. Kekayaan Kalinga ini diperoleh dari hasil perdagangan dengan luar daerahnya termasuk dengan penduduk kepulauan Nusantara.

Perdagangan Kalinga dilakukan dengan Nusantara meninggalkan bukti menarik yaitu orang-orang Keling yang masih dapat ditemui di sejumlah tempat di Indonesia. Demikian pula wilayah Orissa, India yang merayakan upacara *larung* dengan melabuhkan kapal kecil untuk mengenang leluhur mereka yang berlayar hingga ke Bali, suatu tanah yang sangat jauh letaknya (Dhamija, 2002: 8). Gambaran tersebut menjelaskan agen akulturasi kedua bangsa yang sudah berlangsung sejak lama.

Penduduk Sumatera bagian timur sudah dikenal sebagai pelaut hebat dan pedagang dengan wilayah India, Arab, dan Cina. Para pelaut dan pembuat kapal dari Gujarat, khususnya suku Kutch di semenanjung barat India, sejak masa lalu telah dikenal reputasinya mampu melakukan navigasi membawa kapal melampui daerah-daerah berbahaya dan rute yang tidak tercatat pada peta. Berdasarkan catatan bangsa Romawi, juga menjelaskan tentang hubungan ini, khususnya Periplus di Laut Eritrea. Catatan bangsa India terhadap pulau Kalimantan dan Jawa bertahun 4-5 masehi, juga menjelaskan tentang hubungan awal ini, yang membawa ajaran Hindu dan Budha. Penggunaan Bahasa Sanskrit yang ditemukan pada sejumlah pendudukan kepulauan Nusantara dan semenanjung Peninsula membuktikan relasi budaya yang erat (Dhamija, 2002: 8).

Foto . Tenun Ikat ganda Geringsing, Bali wujud akulturasi India - Indonesia
(koleksi Eiko Adnan Kusuma, 2002)

Kerangka Konseptual

Antropolog Koentjaraningrat (1990: 91) mendefinisikan akulturasi sebagai suatu proses sosial yang terjadi apabila manusia dalam suatu masyarakat dengan kebudayaan tertentu dipengaruhi oleh unsur-unsur dari kebudayaan lain. Dalam proses akulturasi, lambat laun unsur kebudayaan asing itu diakomodir dan diintegrasikan ke dalam kebudayaannya sendiri tanpa kehilangan kepribadian dari kebudayaannya semula. Namun demikian, proses akulturasi setiap bangsa dapat berbeda-beda. Ada unsur yang mudah diserap, namun ada pula unsur yang sulit diserap. Dalam teori Linton yang dikutip oleh Koentjaraningrat (1990: 97), ada konsep *covert culture* dan *overt culture*, yakni bagian dari inti budaya yang sulit berubah dan ada perwujudan lahir yang mudah berubah.

Pada awalnya, akulturasi dikonseptualisasikan sebagai suatu proses linear, suatu proses unidimensional yang terjadi pada suatu kontinum (area yang lebih besar). Pada kontinum tersebut, budaya asli dan budaya baru terlihat di akhir proses.

Terdapat kerangka unidimensional, yaitu proses akulturasi dimulai dari “akulturasi tingkat rendah” dan bergerak ke “akulturasi tingkat tinggi”. Hal ini didasari bahwa akulturasi mengacu pada penerapan sikap, nilai, atau perilaku tuan rumah budaya, sedangkan “akulturasi rendah” mengacu pada resistensi karakteristik budaya asal (Trinh, et.al, 2009: 4). Hal ini juga dapat ditemukan pada proses akulturasi India – Indonesia.

Untuk berjalannya suatu proses akulturasi, maka perlu dilakukan oleh para agen kebudayaan. Para agen kebudayaan (*cultural agent*) dalam pengertian ini adalah individu atau kelompok masyarakat yang memiliki kemampuan, kapasitas, dan komitmen, membagikan pengetahuan budaya atau sistem untuk budaya yang lain (Stanton, Salazar dalam Museus, Jayakumar, 2012: 168). Agen memiliki strategi untuk mencapai tujuan yang hendak diraih. Para agen budaya ini juga ditemukan pada pelaku-pelaku budaya India, seperti suku-suku yang khusus memproduksi wastra hingga memperdagangkan ke Nusantara. Demikian pula dengan para kriyawan Nusantara yang melakukan pengembangan, pengolahan kembali dari budaya India yang mereka terima.

Budaya India

Menurut Claire Holt, pada abad ke 1 masehi, suatu proses asimilasi dan adaptasi budaya India memasuki kepulauan Nusantara. Terdapat beberapa teori tentang bagaimana pengaruh budaya India memasuki Indonesia. Salah satu teori tertua adalah adanya kolonisasi India dipadukan dengan pernikahan antara pangeran dan puteri India dengan penguasa Nusantara. Terdapat juga pemikiran tentang diseminasi berupa ide-ide relijius dan kemampuan teknis India yang menyebar dari tempat menetap para pedagang India di Nusantara. Kemudian teori lain menyatakan

bahwa para pendeta India menghadapi tekanan dalam memperkenalkan keyakinan India ke kepulauan Nusantara. Menurut perkiraan, proses peng Indianisasi menghasilkan sejumlah kombinasi dari penetrasi budaya tersebut. Penyebaran budaya India diyakini didorong oleh perdagangan, yang melibatkan pertukaran budaya sama halnya dengan pertukaran benda-benda berharga.

Memasuki Indonesia terdapat catatan tentang kehidupan relijius India, kejayaan raja-raja dan istana-istana, seperti halnya seni relijius India. Kemudian sebaliknya, sejumlah hasil bumi dari tanah yang subur mencapai India yaitu: rempah-rempah, emas, perak, beras, penguasa Nusantara, kemampuan pertanian yang sudah maju, ketrampilan mengolah kayu, metal, dan batu, dan keindahan dalam menenun. Suku-suku Indonesia memilih pergi berlayar untuk mencari tanah yang indah, belajar di sana, dan memperoleh ketrampilan baru. Di antara para penjelajah ke Indonesia dari India adalah kaum Brahmana India, yang berharap kehidupan baru yang aman, wilayah yang mendukung aktifitas keagamaan dan untuk diri mereka sendiri. Peneliti Van Leur menjelaskan bahwa para pendeta India kemungkinan dating karena adanya undangan dari penguasa pulau setempat di Nusantara. Beberapa bukti yang mendukung teori ini tampak pada artefak batu tertua Indonesia yang ditemukan di Kalimantan Timur tahun 400 masehi. Pada artefak batu tersebut merujuk pada raja Mulawarman yang menuliskan “para pendeta datang dan diterima atas kemurah hatian raja terhadap para pendeta tersebut” (Holt, 2002: 35).

Masuknya keyakinan terhadap dewa-dewa India ke kepulauan Nusantara datang melalui cara yang damai dengan 2 sistem relijius India. Pertama, Brahmanisme khususnya aliran Shiwaisme. Kedua, melalui ajaran Budhisme yang merupakan kesinambungan dari sekolah Hinayana, kemudian

segera menjadi tumpang tindih dengan sekolah ajaran Mahayana. Ajaran ini terkait kuat dengan elemen Tantrik. Seiring waktu, kedua sistem relijius ini memasuki kepulauan Nusantara, saling tumpang tindih, bahkan menggabung menjadi ajaran sinkretis Indonesia-Hindu-Budha. Keyakinan ini dapat terlihat di Bali yang menunjukan sinkretisme. Maka apabila kita membahas Hindunisasi di Indonesia atau era Hinduistik, terdapat satu serapan dan adaptasi antara Brahmanisme dan Budhisme (Holt, 2002: 35).

Di sejumlah tempat di Kalimantan dan Sulawesi, ditemukan wujud awal Budhisme atau Siwaisme, akan tetapi Hindunisasi berlangsung lebih lama di Sumatera Selatan, Jawa, Bali dan beberapa pulau Nusantara. Proses Hindunisasi berjalan perlahan, rumit, dan tidak biasa. Peneliti Coedès menyebutnya sebagai “osmosis”. Ketika sejumlah pendeta elit, kemungkinan orang India awal diwajibkan aktif terhadap lingkungan sekitar tempat penguasa berkuasa. Para pendeta ini menyebarkan keyakinan baru dan mengangkat penguasa sebagai raja ilahi. Para raja-raja ini merupakan inkarnasi ke bumi sebagai turunan dewa-dewi Hindu Budha. Praktek ini semakin mengangkat kultus para raja setempat. Hal ini secara langsung melanjutkan keturunan asli leluhur pemujaan terhadap pemimpin yang sudah meninggal. Ini dapat diasumsikan bahwa praktek relijius yang diperkenalkan dari India pada pertama kali dilakukan di kota-kraton para penguasa Indonesia. Sementara di pedesaan, ritual persembahan berlangsung lebih lama di masyarakat tingkat bawah.

Wujud Akulturasi

Berikut adalah satu contoh wujud akulturasi budaya India -Indonesia pada batik. Pertemuan budaya India dan Indonesia

sangat terlihat pada helai kain batik, baik dalam aspek teknik produksi, bahan, hingga motif yang dihasilkan.

Foto 2. Kain batik akulturasi budaya India – Indonesia (Dhamija, 2002: 64-65)

Kain batik di atas diperkirakan dibuat sekitar abad ke-18 masehi, adalah koleksi dari Michael Abbot QC, Adelaide, Australia Selatan. Tampak pada kain tersebut figur wayang orang dengan Pohon Hayat (*tree of life*) di sampingnya. Kain batik ini kemungkinan besar di lukis dan di cap oleh pembatik wanita di Gujarat, India. Motif pada wajah wayang yang tengah berdiri, memiliki dua mata, kemungkinan tengah memakai pakaian utama wayang. Terdapat pula motif Pohon Hayat, simbol dari kesuburan. Pada pinggir kain batik ini juga terdapat sejumlah hewan (tidak terlihat) berupa hewan anjing, yang dalam konsep budaya India adalah hewan yang

bertugas menjaga. Kain batik ini memperlihatkan wujud akulturasi budaya India dan Indonesia pada masa lampau.

Pengaruh paling terlihat pada kain batik di atas adalah pada motif. Akulturasi budaya India terlihat pada motif wayang yang digambarkan berupa sosok (diperkirakan) Arjuna. Wujud akulturasi Arjuna merupakan tokoh wayang sentral dalam cerita Ramayana Mahabarata. Substansi cerita Ramayana Mahabarata menceritakan bahwa kebaikan akan selalu mengalahkan kejahatan. Dalam cerita ini dikisahkan Pandawa melawan Kurawa dalam kerajaan Alengkapura. Kisah Ramayana Mahabarata sangat hidup dalam masyarakat Nusantara ketika disebarkan oleh para pedagang India. Banyak nilai-nilai kebaikan diajarkan melalui tokoh-tokoh wayang.

Wujud akulturasi motif juga tampak pada Pohon Hayat (*tree of life*). Asal usul Pohon Hayat diduga sudah sama tuannya dengan kebudayaan India. Menurut Wanda Warming, motif pohon hayat serupa dengan *andung,* pohon tengkorak pada kain tenun Sumba dan beberapa motif terkait pohon di Nusantara seperti tenun *lawo gamba* di Flores. Diperkirakan motif pohon ini sudah sangat tua dan merupakan lambang kesuburan (*fertility*) dan daya hidup (*life force*). Konsep pohon sebagai tanaman yang memiliki akar ke dalam tanah dan tumbuh menjulang memiliki batang, daun, dan buah (Warming, 1981: 81). Dalam batik, motif Pohon Hayat termasuk kelompok motif batik klasik seperti halnya *semen, lar, sawat gurdha*, dan *meru.*

Pemakaian warna pada batik ini dominan biru yang diduga berasal dari zat warna alam indigo, *tom* atau tarum. Zat warna ini sangat banyak digunakan pada masa lampau, sebelum zat warna kimia dipakai sebagai pewarna kain. Zat warna indigo sangat terkenal pada batik kuno, karena mudah ditemukan di sepanjang sungai atau pematang sawah. Wastra

berbahan katun India, pada masa lampau sangat dikenal luas sebagai kain dengan kualitas tenunan terbaik, warna-warni yang indah, perulangan desain yang sangat variatif, dan tersebar di berbagai pasar dunia. Wastra cetak India sangat berhubungan erat dengan perdagangan rempah-rempah. Bagi penduduk kepulauan Nusantara, yang berkelimpahan rempah-rempah, maka berlaku cara barter dengan wastra katun cetak India. Wastra ini dipergunakan sebagai perlengkapan busana, untuk rumah, dan terpenting juga sebagai wastra ritual di sejumlah upacara tradisi Nusantara. Perlengkapan upacara sejak kelahiran, masa akil balik, dewasa, menikah, hingga kematian. Wastra ini kemudian bernilai tinggi dan dijaga sebagai benda warisan leluhur, terkadang juga diimbuhi kekuatan magis. Wastra ini memiliki kekuatan magis karena sebagai sarana penghubung untuk berkomunikasi dengan dunia roh. Hal ini berdasarkan keyakinan yang mempengaruhi kehidupan penduduk nusantara.

Berdasarkan catatan perusahaan dagang Hindia Belanda (VOC) di pertengahan abad ke-18 masehi, terdapat laporan bahwa gudang-gudang di Batavia, memiliki banyak simpanan kain sebanyak 500.000 sampai 1.000.000 helai kain, kebanyakan berasal dari India" (Dhamija, 2001: 52). Kain-kain lukis dan cetak dari India sudah berlangsung sejak masa lampau, berasal dari Gujarat, kemungkinan besar dibawa oleh para pedagang Arab, yang sudah memiliki hubungan dengan sejumlah pelabuhan, dari Orissa dan Koromandel. Penemuan wastra di Toraja, Sulawesi, bertahun 13 masehi, identik dengan wastra yang ditemukan di Mesir sekitar abad ke-8 hingga 14 masehi. Hal ini turut menjelaskan awal hubungan antara India dan Indonesia.

Berbagai wastra yang memakai berbagai teknik produksi didatangkan dari India. Wastra tersebut memakai teknik lukis dengan zat warna alam, seperti yang dihasilkan pada teknik

lukis di Kalamkari, India selatan, serupa dengan Gujarat. Teknik rintang warna memakai lilin dan di beberapa daerah memakai lumpur ditemui di sejumlah daerah di India.

Penutup

Penelusuran wastra batik dalam hubungan relasionil India -Indonesia masa lalu, memperlihat rentang waktu sangat panjang. Hubungan erat ini diperkirakan sudah terjadi sejak abad ke-1 masehi dan berlangsung secara damai melalui landasan budaya, tanpa melalui penaklukan. Penelusuran ini memperlihat hubungan pasang surut namun tidak lekang oleh waktu. Sangat banyak artefak-artefak hasil hubungan India – Indonesia, memperlihatkan kedua belah pihak saling memperkaya budaya masing-masing. Batik merupakan satu bukti hubungan akulturasi kedua budaya, yang saling memperkaya. Baik dari aspek bahan, alat, teknik produksi, motif, penggunaan untuk ritual serta nilai-nilai yang berkembang antar kedua budaya.

Berdasarkan teori Linton tentang *covert culture* dan *overt culture*, menjelaskan bahwa dalam proses akulturasi, ada bagian budaya Indonesia yang tetap bertahan dan ada pula yang adaptif menerima tawaran dari budaya India. Contoh yang paling mudah adalah konsep kasta di India, sementara di Indonesia konsep kasta ini relatif sulit diterapkan. Maka *overt culture* dapat dengan mudah ditemui pada kesenian seperti batik, tari, musik, dan seni lainnya. Kemampuan seniman Indonesia mengoolah dan mengembangkan budaya yang datang dari India, merupakan salah satu Cerlang Budaya (*local genius*) yang membuat seni Indonesia tumbuh dan berkembang dengan versinya sendiri.

Romantisisme masa lampau, seperti yang tertulis pada pendahuluan, dapat memperkuat akulturasi budaya kedua bangsa. Pemahaman romantisisme sebagai relasi yang

hangat, akrab, dan mesra, dapat saling menguatkan dan membahagiakan. Romantisisme ini melampaui hubungan penaklukan, kolonialisasi yang berlandaskan ekonomi dan perluasan wilayah jajahan yang menimbulkan luka. Maka relasi penuh damai, saling mendukung dan memperkaya antara India – Indonesia, selayaknya terus berjalan hidup. Romantisisme dapat terus tumbuh, baik melalui film, musik, tokoh seni, pertukaran cendekia, termasuk juga melalui wastra batik.

Daftar Rujukan

Dhamija, Jasleen, (2002), *Woven Magic: The Affinity between Indian and Indonesian Textiles*, penerbit Dian Rakyat, Jakarta.

Holt, Claire, (2002), *Art in Indonesia : Continuities and Change*, Cornell University Press, Ithaca, New York.

Koentjaraningrat, (1990), *Sejarah Teori Antropologi II*, UI Press, Universitas Indonesia, Jakarta.

Museus, D., Uma M. Jayakumar, (2012), *Creating Campus Cultures: Fostering Success Among Racially Diverse Student Populations*, Routledge, New York.

Suhartono, (2016), *Indonesia-India: Jangan Terbuai Romantisisme Sejarah*, artikel harian Kompas, 18 Desember 2016, h. 4.

Trinh et.al. (2009), *Handbook of Mental Health and Acculturation in Asian American Families*, Springer Sciences, San Fransisco.

Warming, Wanda, Michael, Gaworski, (1981), *The World of Indonesia Textiles*, Kodansha International

Biodata Penulis

Farid Abdullah, lahir di Surabaya, 20 Februari 1969. Bidang keahlian Kriya Tekstil, Batik, Sejarah Seni, Semiotik,

dan Desain. Pendidikan S1 FSRD ITB (1987-1992), S2 Magister Desain ITB (1998-2000), dan S3 FIB UI (2009-2013). Staf edukatif Departemen Pendidikan Seni Rupa, Fakultas Pendidikan Seni dan Desain, Universitas Pendidikan Indonesia, Desain – FSRD Universitas Trisakti, dan pasca sarjana Magister Desain, Universitas Trisakti. Menulis seri buku Indonesia Indah – BP3/TMII (1994), Sejarah Tekstil FSRD ITB (1996), Pengetahuan Rajut dan Bordir (1997). Aktif pameran seni bersama sejak 1987 hingga sekarang, di Bandung, Jakarta, dan Kuala Lumpur.

Email: farid.abdullah@upi.edu

Representasi Ideologis, Politis dan Religius Film-Film Horor Berkarakter Hantu Perempuan Hollywood dan Indonesia: Perbandingan Narasi Visual Ideologis

Ali Mustofa
Email: alimustofa@unesa.ac.id
Prodi Sastra Inggris, Jurusan Bahasa dan Sastra Inggris
Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Film yang bertema horor, baik di Hollywood maupun Indonesia, memunyai persamaan dan perbedaan yang menarik untuk disimak. Keduanya merepresentasikan stereotip hantu perempuan yang menakutkan dan memiliki satu tujuan, balas dendam. Konstruksi hantu perempuan yang membalas dendam merupakan sebuah bentuk histeria perempuan dalam konteks gender dan seksualitas. Memergunakan perspektif ideologi visual dan male gaze, stereotip hantu perempuan yang membalas dendam merekonstruksi sebuah pemikiran bahwa hantu perempuan baik di Hollywood maupun Indonesia mengalami penafsiran yang sama sehingga konstruksi dan rekonstruksi keberadaannya hampir sama; perempuan, liar, menakutkan, ditolak, dijauhi, dan akhirnya dimusnahkan. Pemikiran ini sebenarnya mendefinisikan secara ulang bahwa sosok hantu perempuan, secara ideologis, adalah gambaran stereotip perempuan yang dalam praktek kehidupan "*the life*" diabjetkan oleh budaya dan pemikiran yang berpusat pada laki-laki. Secara politis, baik hantu perempuan Hollywood dan Indonesia bersumber dari akar yang sama, yaitu penolakan terhadap ke-*liyan*-an perempuan dan seksualitasnya karena rasa takut laki-laki terhadap perempuan. Oleh karena itu diciptakanlah alasan religius "*religious reason*" yang berpusat pada Kitab Suci untuk menafikan dan mengabjetkan

keberadaan hantu tersebut. Dalam representasinya, baik hantu Hollywood maupun hantu Indonesia akhirnya harus menemui kemusnahannya karena ketidakmampuannya menembus batas politis-ideologis budaya patriarkis meskipun telah memasuki kehidupan setelah kematiannya "*the afterlife*".

Kata Kunci: *gender, seksualitas, visual-pleasure, male-gaze, obyek tatapan, ideologis, politis, religius*

Pendahuluan

Film bergenre horor menarik untuk diteliti dan diperhatikan perkembangannya dari waktu ke waktu. Tidak hanya genre ini menampilkan bentuk narasi suram, seram, dan syarat adegan menegangkan, namun juga menampilkan sisi lain yang menarik untuk dibaca lewat kajian film dan budaya. Beberapa penelitian tentang film bertema horor, khususnya di Indonesia, telah dilakukan oleh Kusumaryati (2016) "The Feminine Grotesque in Indonesian Horror Films" yang terseleksi dalam *Cinemapoetica*, situs yang mendiskusikan masalah sinematografi di Indonesia; Bubandt (2015) "Psycchologizing the Afterlife" yang ada di dalam kumpulan tulisan *Between Magic and Rationality: On the Limits of Reason in the Modern World* (2015). Kedua analisis tersebut memerikan bahwa film horor di Indonesia mencapai puncak kejayaannya pada masa pemerintahan regime Orde Baru, yaitu antara awal 1970an sampai menjelang akhir 1980an. Berbagai tema horor dan keliaran sinamografi bertema hantu Indonesia, dalam temuan kedua tulisan tersebut, direpresentasikan sebagai bagian dari budaya Indonesia yang mistis dan sekaligus regilius.

Beberapa tulisan lainnya termasuk artikel Wilger (2016) "Sundelbolong as a Mode of Feminity: Analysis of Popular Ghost Movies in Indonesia"; sebuah buku komprehensif tulisan Heeren (2012) *Contemporary Indonesian Film: Spirit of*

Reform and Ghosts from the Past; dan artikel Siddique (2002) "Haunting Visions of the Sundelbolong: Vampire Ghosts and the Indonesian National Imaginary" juga membahas representasi dari hantu perempuan Indonesia yang ditampilkan sebagai hantu "kampung/dusun/pedalaman" Indonesia dan secara geopolitis lemah, namun mereka memiliki kekuatan "menghantui" setelah kematian/"*afterlife*". Keadaan ini, dalam kondisi bangkit kembali setelah kematian, memungkinkan hantu perempuan tersebut memiliki kemampuan untuk berbalik mendominasi laki-laki lewat teror yang disebarkannya sebagai balasan karena membuatnya menderita semasa hidup/"*life*".

Kusumaryati (2016) lebih menekankan pada aspek representasi perempuan yang "memberontak dan tidak patuh pada dominasi laki-laki" sebagai bentuk representasi balik dari kepatuhan perempuan regime Orde Baru yang militeris, daripada Bubandt (2015) yang merepresentasikan hantu perempuan film horor Indonesia sebagai "vampire yang trauma" karena dendam masa lalu sebelum terbunuh (hlm. 211-13). Kedua peneliti berargumen hampir sama, pada dasarnya, bahwa stereotip hantu perempuan yang membalas dendam adalah representasi "*mirroring*"/"pencerminan" dari kenyataan bahwa perempuan yang teraniaya dapat membalaskan sakit hati ketika sudah berada di luar "*space*"/"wilayah" diskursif kekuasaan patriarki yang berlaku.

Sementara itu penelitian tentang hantu film-film Hollywood lebih sedikit [hampir tidak ada secara spesifik, seperti halnya penelitian-penelitian tentang hantu perempuan *sundelbolong* dan *kuntilanak* di Indonesia] dilakukan karena representasi dari hantu Hollywood tidak seperti hantu-hantu lokal Indonesia [kemungkinan karena faktor ideologis yang tidak cukup kuat seperti halnya hantu perempuan Indonesia dan beberapa wilayah Asia] yang cukup variatif; mulai dari

yang hanya menghantui/"*haunting*" seperti *sundelbolong, wewe gombel, pocong, genderuwo, tuyul, kuntilanak*; sampai pada representasi dari bentuk-bentuk hantu urban seperti tercermin dalam beberapa film-film Indonesia masa kini; *jaelangkung, jenglot*, *Suster Ngesot, Hantu Jeruk Purut, Hantu Terowongan Casablanca* dan lain-lain. Hantu Hollywood direpresentasikan sebagai hantu urban dan cenderung lebih tidak komunikatif daripada hantu-hantu dusun/pedalaman Indonesia. Perbedaan keduanya terletak dari beberapa hal yang akan dibahas dalam tulisan ini. Secara ideologis, kedua representasi hantu Hollywood dan Indonesia menunjukkan adanya perbedaan yang signifikan dari cara pendefinisian hantu dan menghantuinya, serta pengaruh budaya yang menaungi keduanya. Hantu Hollywood cenderung tidak bermuatan ideologis-politis; sementara itu hantu Indonesia cenderung ideologis serta bermuatan politis-religius.

Tulisan ini menjabarkan beberapa perbandingan antara beberapa film horor berkarakter hantu perempuan Hollywood dan Indonesia dalam konteks ideologis, politis, dan religiusnya. Pandangan naratif visual Mulvey (2009) tentang representasi perempuan dan sekualitasnya dalam film, dipergunakan untuk membingkai persepsi tentang representasi gender atas konteks budaya partiarkis pada narasi sinematografi. Sementara ruang lingkup "*male gaze*" menjadi kerangka pemikiran bahwa apapun yang terepresentasi dengan tujuan-tujuan ideologis, politis, dan religius berpusat pada lingkaran pandangan laki-laki/patriarki. Oleh karena itu segala bentuk representasi yang dimunculkan dalam budaya patriarki akan bersifat "*mirroring*" dengan sedikit mengolok-olok serta bernada "sinis menjatuhkan", meskipun, pada konteks narasinya dibalut aura seksis-magis.

Stereotip Hantu Perempuan

Dapat dikatakan bahwa Hollywood yang merupakan representasi dari keberhasilan sinematografi Barat (baca: Amerika) yang telah lebih maju daripada industri perfilman Asia dan benua lainnya, membombardir dunia perfilman dengan serangkaian tema-tema heroik dan kepahlawanan protagonis yang membawanya sampai pada tingkat dunia. Representasi heroik ini terwujud dari cara produser film Hollywood menampilkan sosok jantan dan maskulin yang mampu mengalahkan antagonis perusak dengan dalih demi perdamaian umat manusia di muka bumi seperti pada beberapa penokohan protagonis The Marvels. Hal ini berbanding terbalik dengan representasi dari film-film horornya yang cenderung lebih menonjolkan hantu "militan", "*silence*", namun "*vengeful*"/memendam dendam.

Berbeda dengan representasi film horor Hollywood, horor Indonesia lebih menonjolkan pada pemusatan pandangan visual pada sosok hantu perempuan yang menjadi tokoh sentral cerita, tidak heroik namun mengundang simpati karena kelemahan dan ketidakberdayaannya semasa hidupnya (*the life*) sebelum menjadi hantu (*the afterlife*). Di sini terdapat perbedaan yang menyolok antara representasi hantu perempuan Hollywood dan Indonesia. Hantu perempuan Hollywood, dari waktu ke waktu, cenderung tidak dimunculkan secara terbuka dengan segala representasinya, baik dalam dialog maupun interaksinya dengan tokoh-tokoh lain dalam narasi, sementara itu hantu perempuan dalam film horor Indonesia ditampakkan secara terbuka dan dapat dipahami kemunculannya dengan segala bentuk keterbatasan dan kekurangannya secara visual. Ini dapat dilihat pada beberapa film bertema horor era 1970an sampai akhir 1980an. Hal tersebut akan dibahas pada bagian berikutnya dalam tulisan ini. Dukungan teknologi visual juga menjadi salah satu alasan

dari representasi keduanya. Namun hal tersebut tidak dibahas dalam tulisan ini.

Gambar 1."Sundel Bolong" (1981)

Gambar 2. "Malam Satu Suro" (1988)

Dalam representasinya, hantu perempuan pada gambar di atas, Suzanna dalam "Sundebolong", 1981, yang memerankan hantu perempuan pedesaan Indonesia sedang

makan sate (makanan khas tradisional Indonesia) langsung beberapa tusuk sekaligus dalam waktu singkat. Penggambaran ini merupakan bentuk visualisasi kengerian horor yang sekaligus berpadu lelucon yang khusus diciptakan sebagai bentuk representasi humor khas film-film Indonesia era 1980-an. Sementara itu dalam film Hollywood representasi hantu perempuan tidak ditampilkan demikian. Hantu perempuan Hollywood hanya ditampilkan beberapa kelebat dan kemunculannya mendominasi hampir sebagian besar babak akhir penceritaan saja. Dan pula, hantu perempuan dalam film horor Hollywood tidak diikatkan dengan visualisasi tradisi atau budaya lokal masyarakat tempatan yang direpresentasikannya, karena film Hollywood mengedepankan pada aspek penceritaannya sendiri daripada jalin kelindan antar tokoh. Ini juga mempertegas argumen bahwa keseriusan sekaligus ketiadaan kompromi dalam penggarapan sebuah efek visual menjadi tolok ukur yang membedakan keduanya. Meskipun, dengan berbagai argumen, keduanya bersumber dari akar budaya yang berbeda dan hampir berseberangan.

Penggambaran hantu perempuan yang menyeramkan dengan berbagai atribut yang dipakaikan pada hantu tersebut tercermin seperti halnya dalam film-film horor berkarakter hantu perempuan Indonesia pada tahun 1970an sampai akhir 1980an. Riasan wajah seram menakutkan, pakaian serupa jubah panjang berwarna putih kusam dengan rambut terurai panjang ke belakang menjadi ciri khas hantu era Suzanna (1970an sampai akhir 1980an). Di samping penampilan yang menyeramkan dalam sudut pandang kamera bercahaya suram, terdapat bentuk lelucon dan guyonan khas bernuansa perkampungan Indonesia, di mana hantu sundel bolong harus berurusan dengan Hansip (Pertahanan Sipil) kampung, memesan sate, meminum soto dari pancinya, dan bergoyang dangdut. Atribut tersebut merupakan kedekatan narasi antara

hantu pada masa itu dengan regim Orde Baru (Kusumaryati, 2015; Bubandt, 2015).

Pada era perfilman Indonesia sekarang (2000an ke belakang) hantu-hantu perempuan dalam film-film horor Indonesia sudah tidak mengikuti jejak perfilman hantu era Suzanna dan sejenisnya, karena lebih mengedepankan potret keseriusan dan tema ketakutan serta keabsurditasan, meskipun pergeseran-pergeseran lain juga terjadi termasuk dalam hal representasi perempuan dan seksualitasnya. Oleh karena itu lelucon dan guyonan yang menjadi bumbu cerita menjadi tidak ada sama sekali, meskipun judul-judul yang ditampilkan cenderung vulgar dan seronok khas guyonan laki-laki seperti yang dikemukakan oleh Nayahi (2015) dalam beberapa judul film horor Indonesia masa kini; "Rintihan Kuntilanak Perawan" (2010), "Hantu Puncak Datang Bulan" (2010), "Pelukan Janda Hantu Gerondong" (2011), "Pocong Mandi Goyang Pinggul" (2011), dan "Pacar Hantu Perawan" (2011). Dalam praktik narasinya, karakter hantu perempuan urban dalam film-film tersebut di atas tidak menampilkan adegan lelucon atau guyonan sama sekali seperti halnya pada film-film horor Indonesia sekitar tahun 1970an hingga akhir tahun 1980an, bahkan cenderung apatis, pesimis, dan penuh rasa takut.

Jika hantu "kuntilanak" dan "sundelbolong" yang diperankan oleh Suzanna masih mampu menyuguhkan guyonan-guyonan segar khas zaman dulu yang dekat sekali dengan budaya lokal, maka hantu-hantu perempuan film Indonesia era sekarang tidak demikian adanya. Film-film horor Indonesia era terbaru menampilkan stereotip hantu perempuan seksi, liar dan sekaligus binal sebagai representasi dari identitas perempuan dan seksualitasnya. Meskipun kadang-kadang masih menampilkan peran tokoh tidak penting, biasanya gendut, manja, atau penakut, yang

dipergunakan sebagai bahan olok-olok yang kurang begitu jelas fungsi dan perannya (Kusumaryati, 2015).

Kondisi tersebut sebenarnya sama dengan representasi hantu perempuan dalam film-film horor era Suzanna. Hanya saja representasi dari perempuan dan seksualitasnya sudah bergeser sedemikian rupa karena tuntutan zaman dan komersialisasi. Jika film-film horor klasik era Suzanna menjual kebesaran nama Suzanna dan sutradaranya, Sisworo Gautama Putra, maka film-film horor Indonesia era sekarang lebih menonjolkan aspek penampilan fisik/tubuh dibalut baju seksi ketat serta menantang dari tokoh-tokoh perempuannya yang datang sebagai *cameo* maupun pemain utama. Komodifikasi citra diri perempuan pada film-film horor klasik Indonesia dan era sekarang merupakan alasan tersendiri dari pencitraan (lebih tepatnya menyembunyikan ketidakpuasan terhadap diskriminasi atas nama gender dan seksualitas).

Representasi Ini memerikan sebuah pemahaman bahwa hantu-hantu perempuan Indonesia direpresentasikan sebagai bentuk olok-olok terhadap perempuan dengan segala stereotipnya dan itu semua karena sebuah pemikiran ideologis yang digagas oleh sutradara dan produser film-film tersebut (Nayahi, 2015). Masih menurut Nayahi, hampir kesemua film yang diproduksi di Indonesia tersebut dibuat dengan judul yang bermaksud atau berkonotasi tertentu untuk menarik minat penonton, khususnya laki-laki. Sutradara dan produser film-film horor yang telah dijelaskan, hampir semuanya, berjenis kelamin laki-laki. Inilah sisi ideologis yang sepertinya menjadi daya tarik tersendiri dalam memaknai sisi visual dari film-film horor Indonesia berkarakter hantu perempuan. Apalagi sudut pengambilan gambar (*angle*) yang memakai sudut pandang kamera di atas kepala ketika perempuan sedang mandi (“Pocong Mandi Goyang Pinggul”, 2010) yang mempertontonkan punggung, pinggul, kepala yang basah

serta belahan dada setengah terlihat dari atas sudut kamera. Meskipun tidak ada kesan humor atau guyonan, namun kesemua itu merupakan bentuk olok-olok (objektifikasi) terhadap tokoh perempuan (baca: secara umum) baik secara seksualitas maupun secara visual naratifnya ("*male gaze"*).

Untuk mempertegas sebuah stereotip maka diciptakanlah wacana. Wacana tercipta karena terdesak oleh kepentingan yang lebih besar dan mendasar pada ranah kekuasaan (*power*). Hantu perempuan yang menakutkan, mengerikan, dan mengumbar aura balas dendam merupakan bentuk stereotip yang diciptakan oleh sebuah *power knowledge* yang berkuasa, dalam hal ini patriarki, yang telah terdesak oleh kepentingan yang lebih luas dalam wilayah kekuasaan akan gender dan seksualitas, yaitu ekonomi dan keuntungan yang besar. Sebagai pemilik seksualitas kelas kedua, tentu saja perempuan harus tunduk dan patuh pada kodrat sebagaimana yang digariskan dan sekaligus dibingkai dalam kuasa moral dan pengetahuan. Oleh karena itu perempuan harus tunduk pada aturan main yang diciptakan oleh budaya yang berlaku. Sekali lagi, faktor ekonomi menjadi alasan tersendiri atas kontestasi gender dan seksualitas pada film-film horor tersebut.

Stereotip yang disematkan pada hantu perempuan, dengan demikian, merupakan nilai-nilai dalam kuasa moral yang diciptakan dan bukan karena sudah ada sebelumnya. Hantu perempuan yang menakutkan, binal, mengerikan dan mengumbar aura balas dendam merupakan sebuah bentuk perlawanan dari bentuk kelemahan yang sebelumnya telah dijajah oleh budaya. Film bertema horor dengan karakter utama hantu perempuan, tidak lain, adalah bentuk tandingan dari wujud kekalahan perempuan itu sendiri semasa dalam fase kehidupan (*the life*). Sementara itu kekuatan yang dimilikinya untuk menghantui adalah bentuk histeria yang

muncul sebagai akibat dari ketidakpuasan pada ranah seksualitas dan gender yang telah dikebiri oleh budaya yang didominasi oleh laki-laki. Kekuatan tersebut muncul setelah tokoh perempuan yang kalah berubah menjadi hantu yang menakutkan setelah melewati fase kematian (*the after life*).

Representasi Ideologis

Dari sisi ideologis, hantu perempuan Hollywood berkarakter kuat dan tajam dari sisi pencitraan dan penggambaran visualnya. Ini menyiratkan bahwa hantu perempuan Hollywood dibuat dan diciptakan dengan latar belakang ideologis yang kuat karena adanya keyakinan bahwa hantu (*ghost*) tidak pernah main-main dan memang menjadi sebuah fiksi yang dirasionalkan. Sementara itu kondisi sosial budaya masyarakat Indonesia yang cenderung agamis dan sekaligus tidak memercayai adanya hantu dalam konteks beberapa dalil agama di Indonesia, merepresentasikan hantu sebagai bentuk olok-olok yang tidak nyata keberadaannya (*unreal*). Dengan demikian, representasi hantu itu seolah-olah hanyalah guyonan semata yang hanya ditampilkan sambil lalu saja. Oleh karenanya, cerita horor hantu perempuan hanya sebagai bumbu penyedap ketakutan (*fear*) saja, sementara itu inti cerita bukan pada horor itu sendiri, melainkan aspek konflik gender yang berlangsung dalam kehidupan sehari-hari; hantu balas dendam karena mati diperkosa, hantu yang mati karena dibunuh pacarnya sendiri karena berselingkuh, serta persaingan mendapatkan cinta laki-laki sampai akhirnya terjadilah pembunuhan, dan sebagainya.

Hantu Hollywood, sementara itu, memberikan penajaman terhadap aspek ideologis visual yang menonjolkan pada aspek naratif penceritaan yang kuat dan mencengkeram dari sisi visualnya. Sepanjang narasi tidak ada kesan main-main

atau guyonan ala kadar untuk menarik atau meniadakan rasa takut (*fear*) penonton seperti yang terlihat dalam adegan Suzanna yang beradu akting dengan Bokir dan Dorman dalam beberapa produksi film bertema hantu perempuan urban Indonesia; “Sundel Bolong” (1981), “Telaga Angker” (1984), “Malam Jumat Kliwon” (1986), dan “Malam Satu Suro” (1988).

Representasi ideologis narasi hantu perempuan sebenarnya berpusat pada masalah gender dan seksulitas yang tidak seimbang. Dalam visualisasinya, akhirnya, perempuan (dalam hal ini hantu dan juga perempuan secara umum) menerima kediriannya sebagai pribadi dan identitas yang “*gifted*”. Tidak ada upaya penolakan sama sekali dan akhirnya harus melebur menjadi sebuah wacana budaya yang dianggap biasa saja dan harus terjadi seperti itu (Nayahi, 2015; Mulvey, 2009).

Representasi seperti tersebut di atas tergambar pada setiap detil pakaian yang disematkan pada hantu perempuan baik Hollywood maupun Indonesia. Hantu-hantu perempuan dalam film-film Hollywood seperti “Ring”, 2002; “Conjuring”, 2013, dan “Conjuring II”, 2016 seolah menjelaskan sebuah penegasan bahwa mereka menebar teror secara tidak main-main dan direpresentasikan secara serius dan detil, mulai dari kostum, make up putih pucat, pakaian putih kumal, pencahayaan yang samar dan seram, efek tatapan mata tajam menakutkan, serta rambut acak-acakan. Dalam sudut pengambilan gambarnya pun memberikan efek menakutkan yang selalu berada di sisi atas (tembok atau dinding, kayu, genting, atap, atas lemari) yang mana selalu memberi kesan “kekuatan” dan kemampuan menguasai.

Sementara itu representasi dari hantu-hantu perempuan Indonesia juga tidak kalah seramnya; berbalut baju putih kumal dalam ruang antara warna putih dan gelap dalam sorotan lampu kamera temaram berasap putih yang

menambah suasana hati penonton menjadi suram dan kalut dalam ketakutan. Hantu-hantu perempuan film-film Indonesia juga menebarkan teror serta rasa takut (*fear*) yang secara sengaja ditampilkan sebagai bentuk dari manifestasi olok-olok sekaligus pemberian stigma yang mendasar bahwa "... perempuan itu selalu menakutkan dan harus dijauhi". Ini terepresentasi dalam perwujudan hantu-hantu perempuan seperti *kuntilanak, sundel bolong, pocong, hantu suster ngesot, gerondong, gondoruwo, wewe gombel, nenek gayung, nenek lampir,* dan sederetan nama-nama hantu yang semuanya berafiliasi dengan gender dan stereotip perempuan. Baik hantu perempuan Hollywood maupun Indonesia, ternyata memiliki beberapa kesamaan ciri-ciri fisik maupun karakteristik; berambut panjang terurai, berwajah putih pucat dengan lingkaran mata berwarna hitam, berkuku panjang, bergigi kuning dan kadang-kadang bertaring dengan bibir berwarna hitam, pakaian putih panjang seperti jubah lengan panjang, dengan sorot mata tajam bercahaya, mampu terbang dan hinggap di atas dahan, atap rumah dan genting, serta mengeluarkan suara erangan (dalam film horor Hollywood) atau tertawa cekikikan melengking (dalam film horor Indonesia).

Gambar 3. *Hantu-Hantu Perempuan dalam beberapa film Hollywood dan Indonesia; Vallak dalam "Conjuring" (2016) dan Kuntilanak dalam film Indonesia 1980-an*

Di sisi lain dari pengambilan gambar, memberikan kesan bahwa hantu merupakan makhluk yang tidak bisa diterima oleh bumi sebagai tempat peristirahatan terakhir ("abjet") karena dendam yang belum terbalaskan. Ini ditunjukan dengan pakaian serupa jubah putih panjang yang kadang-kadang menutupi kakinya sehingga tidak terlihat kalau ia menjejakkan kaki ke tanah ataupun terbang. Hal ini menjabarkan pemahaman bahwa efek "*visual pleasure*" pada diri perempuan yang terobjektifikasi sebagai hantu sudah tidak menjadi bagian dari kehidupan di bumi. Ini juga menegaskan sebuah hal bahwa hantu perempuan, baik dalam film horor Holywood maupun Indonesia, tidak mampu untuk berbuat apa-apa selain menghantui untuk menuntaskan balas dendam yang belum tersampaikan baik terhadap laki-laki maupun perempuan yang telah membuatnya harus terobjektifikasi (atau budaya patriarki yang telah menjadikannya hantu yang *liyan* dan liar).

Dalam hal menghantui, terdapat perbedaan yang signifikan antara hantu perempuan Hollywood dan Indonesia. Jika keduanya menghantui, maka hantu Hollywood akan melakukan tindakan anarkis dan destruktif membabi buta

(seperti yang terlihat dalam film “Conjuring”, 2013; “Exorcism”, 2015; dan “Poltergeist”, 2016). Sementara itu hantu-hantu perempuan Indonesia menebarkan teror dengan menakuti, mengganggu, menguisili dan bahkan melalukan tindakan destruktif pembunuhan. Hantu perempuan Hollywood tidak memiliki target atau sasaran balas dendam, sementara itu hantu perempuan Indonesia era klasik memiliki sasaran balas dendam yang jelas. Ia tidak akan membabi buta membunuh siapa saja, namun seolah-olah diciptakan sudah mengetahui siapa yang telah berbuat jahat (merampok, memperkosa, membunuh, dan merampas hak-haknya) kepada dirinya semasa hidup. Ini yang menarik dari stereotip hantu perempuan Indoneisa klasik era Suzanna dalam beberapa film legendarisnya (“Sundelbolong”, 1981; “Malam Jum’at Kliwon”, 1986; dan “Malam Satu Suro”, 1988).

Selain perbedaan yang signifikan, ada beberapa persamaan yang dimiliki oleh baik hantu perempuan Hollywood maupun Indonesia. Tidak ada hal yang mustahil mengapa kedua budaya menampilkan dua representasi hantu perempuan yang memiliki kemiripan dari sisi visualisasinya. Kemiripan pada beberapa aspek penampilan fisik dan karakteristik tokoh hantu perempuan juga mempertegas adanya kesamaan struktur pemikiran arkaik tentang hantu. Hal ini dipertegas oleh Prince dalam artikelnya “The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies” tentang wacana gambar-gambar, termasuk film, dalam jurnal *Film Quarterly*, Vol. 47, No. 1 (Musim Semi 1993, hlm. 16-28). Menurut Prince,”*Nevertheless, pictorial signs do bear clear structural similarities to their referents, with the attendant consequences for perception and comp[rehension that we have just reviewed*”.

Berkaitan dengan hal tersebut di atas, Mulvey secara tegas menjelaskan bahwa dalam film, termasuk film horor,

citra perempuan biasanya dirusak demi kepentingan kesenangan visual itu sendiri (Mulvey, 2009). Mulvey memergunakan istilah "scophophilia" (di mana ia meminjam istilah Freud) untuk merujuk kepada "... *taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze*"/... memergunakan pihak-pihak lain sebagai obyek, lalu memosisikan mereka pada sebuah obyek tatapan yang dapat dikontrol atau menarik perhatian". Dengan demikian, produser atau sutradara film horor merupakan agen-agen yang sebenarnya merusak citra perempuan dengan menjadikan perempuan yang sudah meninggal menjadi obyek tatapan yang menakutkan, menimbulkan rasa ingin tahu dan sekaligus membangkitkan ketakutan. Dalam pemahaman ini, perempuan dicitrakan sebagai hantu dengan wujud yang buruk serta dianggap makhluk asing yang tidak dapat diterima lagi oleh kehidupan karena tidak mampu menjejakkan kaki di muka bumi lagi dan oleh karenanya ia abjet serta teralienasi (Siddique, 2002; Gurkan & Ozan, 2015).

Sementara itu, obyek tatapan (*gaze*), terutama pada citra diri perempuan juga nampak pada beberapa film Indonesia horor akhir tahun 2000-an. Nampak sekali bahwa citra diri perempuan dalam beberapa film horor Indonesia produksi akhir tahun 2000 ke belakang menunjukkan adanya perubahan obyek tatapan. Kalau pada film-film horor Indonesia antara tahun 1970-an sampai pada akhir 1980-an memergunakan obyek tatapan perempuan sebagai hantu yang diabjetkan, maka citra diri perempuan dalam film horor pada era 2000 ke belakang direpresentasikan dengan citra tubuh yang menjadi obyek tatapan. Fokus dari obyek tatapan akhirnya bergeser mengikuti selera pasar dan kebutuhan konsumerisme. Citra tubuh perempuan yang menjadi obyek tatapan ini merupakan bentuk komodifikasi tubuh untuk kepentingan-kepentingan komersialisasi. Hal ini sejalan

dengan teori “objektifikasi” Fredrickson dan Roberts (1997) yang dikutip oleh Nayahi (2015) bahwa di dalam budaya tertentu (baik itu kebudayaan bendawi maupun kebudayaan lain termasuk visual) tubuh perempuan selalu dilirik, dievaluasi, dan selalu berpotensi untuk diobjektifikasi. Praktiknya tidak hanya dalam film, termasuk film horor, namun juga dalam iklan, sinetron, video musik, foto kalender, maupun bentuk-bentuk komersialisasi yang lain yang memeragakan tubuh perempuan sebagai obyek tatapan.

Citra tubuh perempuan dalam banyak film horor Indonesia era baru, bukan lagi sebagai bagian dari narasi film horornya itu sendiri, namun menjadi semacam bumbu penyedap film itu. Keberadaannya tidak terlalu penting namun memberikan rasa yang berbeda pada film tersebut. Keberadaan tubuh perempuan itu sama halnya dengan adegan ranjang/adegan seks dalam beberapa film Hollywood maupun Indonesia selama puluhan tahun berjalan, di mana ada atau tidaknya adegan ranjang tidak mengurangi esensi dari narasi film itu sendiri, tetapi menambah sensasi tersendiri pada obyek tatapan. Penempatannya di poster film yang menambah sensasi film, semakin memerkokoh argumen bahwa obyek tatapan juga berfungsi sebagai pembangkit rasa ingin tahu/”*curiousity*”. Hal ini juga menegaskan bahwa citra tubuh perempuan itu selalu seksis dan ia tidak akan pernah lepas dari obyek tatapan budaya patriarkis: dilirik, dievaluasi, dan akhirnya diobjektifikasi, karena sifatnya yang selalu “liyan”, “liar”, dan “*to-be-looked-at-ness*” (Mulvey, 2009).

Representasi Politis

Representasi hantu perempuan dalam film, baik Hollywood maupun Indonesia, berkelindan dengan permasalahan politik identitas dan penubuhan. Sen (1994), seperti yang telah dikutip oleh Kusumaryati (2016) mencatat

bahwa representasi hantu perempuan dalam film-film horor Indonesia adalah sebuah cara dalam bersinggungan dengan masalah seksualitas perempuan. Menurut Sen, film horor Indonesia, kemungkinan juga film Hollywood menurut hemat saya, menampilkan feminitas sebagai sebuah bentuk "*silence*". Di dalam "*silence*" itu sendiri sebenarnya terkandung unsur perlawanan yang lebih dahsyat daripada sekadar propaganda yang meledak-ledak. Namun, representasi dari ke-liyan-an hantu perempuan film horor Indonesia cenderung "*horribly humorous*", menjadi bahan olok-olok karena kekonyolan dari segi visual maupun pola dramaturginya daripada konotasi lebih dari sekadar "*silence*" itu sendiri. Di sinilah letak perbedaan yang mendasar dari representasi citra hantu perempuan antara film horor Hollywood dengan film horor Indonesia (lihat pembahasan sebelumnya).

Artikel Kusumaryati (2016) ini cukup memberikan penjelasan mengenai aspek politis kemunculan hantu-hantu perempuan dalam film-film Indonesia legendaris. Menurutnya bahwa,"... *The female grotesque* [female ghost(s)] *exposes traumatic history as well as covers it, substituting comfortably unified stories for disorderly violent events*". Bahwasannya hantu perempuan dalam film horor Indonesia mempertontonkan sejarah traumatis yang dialami oleh kebanyakan perempuan sekaligus menutupi/mengelabuinya, menggantinya dengan kisah yang lebih menenangkan untuk kejadian-kejadian dalam bentuk kekerasan terhadap perempuan yang tidak pernah mendapatkan keadilan dan hukum. Oleh karena itu representasi hantu perempuan, meskipun berlandaskan asas balas dendam, selalu berwujud hantu yang mengundang simpati dan belas kasihan karena nasib tragis yang dialami semasa hidupnya; semisal *kuntilanak, sundelbolong, Si Manis Jembatan Ancol, Nyi Blorong,* dan *Nyi Roro Kidul*. Tiga nama yang pertama

merupakan hantu perempuan yang menakutkan dan menebarkan dendam dan kekerasan karena kematian yang tidak sempurna diakibatkan oleh kekejaman laki-laki. Dua nama yang terakhir, sementara itu, malah tidak direpresentasikan sebagai hantu perempuan menakutkan sama sekali. Justru sebaliknya keduanya digambarkan sebagai makhluk setengah dewi berparas cantik serta berafiliasi dengan golongan manusia yang ingin mendapatkan kekuasaan dan kekayaan. Nyi Blorong digambarkan dengan perwujudan Ratu Ular dan merupakan anak dari Nyi Roro Kidul. Sementara itu Nyi Roro Kidul digambarkan sebagai makhluk sakti penguasa laut selatan yang selalu menebarkan kebaikan dan memberi bantuan serta harapan untuk kehidupan yang lebih baik kepada golongan manusia. Kesamaan dari kelima hantu perempuan tersebut selalu dikaitkan dengan sepak terjang tokoh-tokoh laki-laki yang selalu direpresentasikan sebagai yang kejam, bengis, pemerkosa, korup, suka hidup mewah dan foya-foya dan akhirnya harus mati di tangan para hantu tersebut.

Secara politis, perwujudan hantu-hantu Indonesia era 1970an sampai akhir 1980an masih memegang erat etika Orde Baru dengan Pancasila dan UUD 1945. Ini terepresentasikan dengan pemahaman mengenai harmonisasi antara manusia, alam, agama, masyarakat, semangat gotong royong warga desa yang damai, kemakmuran dan ketentraman bersama. Namun kedamaian tersebut serta merta terusik oleh kehadiran sosok laki-laki (biasanya dari keluarga kaya dan berkuasa) yang ingin memperistri seorang gadis desa cantik namun miskin. Setelah berhasil merebut hati gadis tersebut dan menghamilinya, si gadis yang sudah terenggut keperawanannya tersebut akhirnya dibunuh untuk menutupi aib keluarganya. Kematian gadis yang tidak wajar membuatnya bertransformasi menjadi arwah gentayangan

yang menuntut balas ("*vengeful female ghost"/* atau istilah Bubandt "vampir yang trauma") dan mengusik ketenangan warga kampung. Kematian dan transformasi menjadi hantu sekaligus menjadi semacam komunikasi terhadap adanya "ketidakteraturan"/"*disorder*" dalam warga kampung yang mengikuti azas hukum negara Pancasila.

Selain itu, sosok hantu perempuan yang membalas dendam tersebut membawa ruang "*space*" tersendiri dalam ranah wacana film horor Indonesia klasik. Ruang diskusi tersebut bernama "simpati". Hal ini tidak ditemukan pada film-film horor Hollywood karena sepertinya film-film horor Hollywood tidak memegang azas "tepo seliro" dan "gotong royong" dalam narasi horornya, serta jauh dari kesan hidup dalam kebersamaan warga. Simpati merupakan kepanjangan tangan dari kebersamaan dan rasa saling memiliki yang dialami oleh sekelompok orang dengan pemahaman yang sama. Masyarakat Indonesia yang memegang asas pancasila *tepo seliro*, saling *asih, asah* dan *asuh* serta gotong royong memiliki rasa simpati tersebut. Hal ini menimbulkan rasa belas kasihan dan simpati terhadap hantu perempuan yang menuntut balas tersebut dan sekaligus mengamini atas kelakuan balas dendam yang dilakukan oleh hantu perempuan, semisal dalam "Malam Jum'at Kliwon" (1986) dan "Malam Satu Suro" (1988).

Dalam film Hollywood seringkali digambarkan hantu muncul dalam rumah yang terkutuk "*cursed*" dan atau "*haunted house*" karena di masa lalu rumah itu merupakan tempat pembantaian atau pembunuhan oleh kerabat terdekat korban. Kematian korban yang tidak wajar akhirnya mengubahnya menjadi hantu gentayangan yang menuntut balas. Naasnya, penghuni rumah yang membeli rumah "berhantu" tersebut menerima akibat dari pembalasan hantu yang menghuni rumah tersebut misalnya dalam film

“Poltergeist” (1983; dibuat lagi pada tahun 2015) dan “Conjuring” (2013). Tidak ada rasa simpati sama sekali terhadap hantu-hantu dalam horor Hollywood selain ketakutan dan keinginan untuk segera membasmi hantu-hantu tersebut baik itu dari sisi narasi maupun nada penuturan cerita.

Dari sisi politis, narasi horor Hollywood sama sekali berbeda dengan horor Indonesia. Ini merupakan buah dari kuatnya regim konservatif Orde Baru selama puluhan tahun sehingga falsafah bangsa yang Pancasilais benar-benar dikendalikan hingga sampai pada pesan yang bahkan sangat terselubung dalam narasi horornya. Sementara itu, Hollywood sama sekali tidak dipengaruhi oleh kekuasaan politis apapun selain falsafah kosumerisme, komersialisme, dan liberalismenya. Dalam penceritaannya akhirnya tokoh hantu perempuan harus dibasmi secara brutal dengan kekuatan fisik maupun supranatural untuk meniadakannya/“*being abjected*”. Ruang antara untuk komunikasi hantu dengan penghuni rumah yang menjadi target keseraman hantu yang menghantui rumah adalah pendeta atau tokoh spiritual pengusir hantu (misal dalam film “Conjuring” (2013); “Conjuring 2”, 2016; dan “Exorcism” (2015). Sementara itu, dalam narasi film horor Indonesia hantu perempuan digambarkan dapat berkomunikasi langsung dengan keluarganya maupun dengan korban-korbannya seperti dalam kebanyakan film-film horor klasik Indonesia.

Film horor Indonesia era sekarang (2000an ke belakang) tidak lagi ditemukan semua keadaan seperti yang telah dijelaskan di atas. Horor Indonesia sekarang lebih banyak dipengaruhi oleh “*silence mode*” dari hantu ala Hollywood, Jepang, Thailand, dan Korea. Kebanyakan hantunya tidak dapat bersuara atau berkomunikasi dengan manusia selain hanya kelebatan sosoknya atau penampakan wujud menyeramkannya saja yang menebarkan teror dan

kegaduhan. Jika tidak, maka hantu-hantu tersebut membutuhkan "penerjemah hantu" yang dapat menyampaikan suaranya kepada manusia yang masih hidup, semisal dalam film yang memenangkan Whoopy Goldberg sebagai peraih Piala Oscar sebagai pemeran pembantu wanita terbaik, "Ghost" (1994) dan pula dijumpai pada film "Conjuring" (2013). Inilah yang disebut oleh Gurkan dan Ozan (2015) sebagai "*counter cinema*". Tradisi narasi horor Indonesia, dengan demikian, dapat dikatakan merupakan bentuk narasi tandingan Hollywood yang cukup representatif dari sisi kontestasi gender dan seksualitasnya dalam ranah politis.

Representasi Religius

Indonesia yang berpenduduk sebanyak kurang lebih 250 juta jiwa terkenal sebagai bangsa yang religius berdasarkan falsafah budaya bangsanya yaitu Pancasila dan UUD 1945. Dengan mayoritas penduduk beragama Islam (hampir 90%, selain agama-agama Kristen, Katholik, Hindu, Budha, Konghuchu, kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa/yang lebih dikenal dengan istilah "*kejawen*" dan dianut oleh sebagian masyarakat Jawa, serta penganut aliran-aliran kepercayaan tertentu) memiliki prinsip dan pandangan hidup yang banyak dipusatkan pada keyakinan terhadap Tuhan sesuai dengan bunyi sila pertama Pancasila, Ketuhanan Yang Maha Esa. Ini terekam sangat kuat pada beberapa film bergenre horor Indonesia terutama pada masa regim Orde Baru. Kuatnya dominasi dan dogma Orde Baru pada setiap nafas kehidupan berbangsa (termasuk dalam pembuatan karya sastra, seni, musik, dan film) menjadikan film horor yang banyak didominasi oleh hantu perempuan pada masa Orde Baru masih memiliki kedekatan dengan budaya religius masyarakat yang ditampilkannya (ini bisa dilihat dalam film-film berkarakter hantu perempuan yang dilakoni pemain-

pemain film Indonesia terkenal pada masanya seperti mendiang Suzanna (beberapa di antaranya); penyanyi kawakan Grace Simon dalam “Cincin Berdarah” (1973); bintang legendaris Lenny Marlena dalam “Si Manis Jembatan Ancol” (1973) dan “Ranjang Pengantin” (1975), serta mendiang Aulia Yasmin dalam “Pengabdi Setan” (1980), artis kawakan Joice Erna dalam “Dendam Jum’at Kliwon” (1987); dan Ruth Pelupessy, serta beberapa artis perempuan terkenal sesudahnya). Film-film tersebut, notabene, merekam dengan detil bagaimana agama dan budaya berkontestasi dalam film horor dan itu semua karena mereka diciptakan pada masa regim berkuasa, Orde Baru.

Hampir keseluruhan film horor yang dibintangi oleh Suzanna, sementara itu, menampilkan sisi religiusitas pada masanya, yaitu perpaduan antara Islam kejawen dengan budaya tradisi lokal Jawa tempatan di mana sosok hantu itu diproduksi dan direproduksi pencitraannya (pembacaan saya terhadap beberapa artikel tulisan Siddique, 2002; Heeren, 2012; Bubandt, 2015; Kusumaryati, 2015; dan Wilger, 2016 mengarah pada pemahaman ini). Karena sosok hantu perempuan yang diperankan oleh Suzanna termasuk ke dalam hantu pedesaan pada masa Orde Baru maka persinggungannya adalah dengan tukang ronda malam, Hansip, penjaga rumah (*waker*), pembantu rumah tangga, penjual sate, dan bahkan kyai/sesepuh yang dianggap “*linuwih*” dalam hal ilmu agama dan duniawi.

Hollywood yang notabene sangat jauh dari nuansa religius dan cenderung mengedepankan realitas dan logika, hampir tidak bersinggungan sama sekali, atau bahkan sangat sedikit nuansa religiusitasnya. Meskipun pada hampir setiap narasi cerita, tanda salib sebagai simbol umat Kristiani selalu menjadi senjata penghalau hantu atau setan yang menghantui. Ini dapat terlihat dari beberapa film klasik horor

Hollywood seperti “The Haunting” (1953); “Carrie”, (1976); “The Fog” (1980); “The Entity” (1982); “The Exorcist” (1974); “Ghost Story”, (1981); “Poltergeist” (1982), “The Shining”, (1980); dan beberapa lainnya. Peran pendeta dalam beberapa film klasik dan modern Hollywood juga tidak begitu penting karena sekali lagi, unsur logika dan realitas memainkan peran yang dominan. Penyelesaian cerita biasanya diakhiri dengan keterbukaan dari simpul-simpul permasalahan yang dibangun dalam jalinan cerita yang logis dan dapat dinalar. Namun demikian, dalam beberapa film horor Hollywood, peran pendeta dengan salib dan kita suci Injilnya masih mewarnai pemusnahan hantu, walaupun suspense cerita mengarahkan keingintahuan penonton untuk merangkul makna akan kehadiran sosok hantu berikutnya yang akan menghantui.

Film-film horor Indonesia era masa kini sama sekali tidak bersinggungan dengan unsur tradisi budaya lokal yang kental, religius, dan bahkan berhimpitan dengan unsur ke-Tuhan-an. Ini disebabkan film-film horor Indonesia zaman sekarang sudah terkontaminasi dengan gaya narasi dan dramaturgi film-film bergenre horor Hollywood, Thailand, Jepang, dan Korea yang hampir menafikan tradisi lokal dan religiusitas tempatan. Asumsi saya dalam hal ini karena budaya urban membawa keberagaman dalam hal agama, tradisi, lokalitas, serta kepercayaan terhadap mitos-mitos yang bersifat kedaerahan. Budaya urban sebagai bagian dari perkembangan struktur masyarakat dan komunitas akhirnya tidak memberikan ruang gerak bagi berkembangnya budaya dan tradisi lokal. Urban juga diartikan sebagai orang, pihak, budaya, atau entitas yang berpindah. Dengan demikian hantu-hantu perempuan urban mengikuti karakteristik lokal di mana ia harus menjadi diri dan citranya sebagai hantu dan pola atau caranya dalam menghantui (?). Rasa ingin tahu yang terlalu besar justru berada pada “*ending*” atau akhir cerita misteri hantu yang

digagas dalam beberapa film horor Indonesia masa kini. Tidak ada kata pemusnahan atau penghancuran di dalam narasinya, yang ada adalah hidup berdampingan bersama dengan makhluk ghaib serta mengetahui bahwa keberadaan "makhluk asing" bernama hantu bukan lagi sebagai sesuatu yang menakutkan. Ini sebenarnya sebuah pelajaran yang berharga dari cerita-cerita horor Indonesia masa kini.

Ini berbeda dengan film-film horor klasik Indonesia yang masih dengan kuat memegang tradisi budaya lokal, agama, dan taat asas pada falsafah budaya bangsa, Pancasila. Berkaitan dengan sila pertama Pancasila maka peran "kyai" atau "ulama" [berjenis kelamin laki-laki] yang paham akan kekuatan alam ghaib dan supranatural menjadi tumpuan akhir cerita. Untuk menghentikan sepak terjang hantu perempuan yang terobjektifikasi dalam narasinya, meskipun dendam sudah terbalaskan dan target pembalasan sudah tidak ada lagi, maka kehadiran tokoh religius ini di akhir cerita seolah menjadi penutup utama cerita sekaligus mengamini bahwa religiusitas itu dekat dengan alam kematian. Dengan serangkain doa dan kesaktian yang dimilikinya, sang kyai mampu mengalahkan hantu perempuan atau mengusirnya untuk kembali ke alam kuburnya, seperti yang terlihat pada film "Sundelbolong" (1981), "Malam Jum'at Kliwon" (1986), "Malam Satu Suro" (1988), "Dendam Jumat Kliwon" (1987), "Ratu Buaya Putih" (1988), Pengabdi Setan (1980); dan beberapa film horor klasik lainnya.

Penyelesaian cerita dalam film horor Indonesia adalah dengan pemusnahan [saya memergunakan istilah "*genocyde*" meskipun dalam arti yang sangat sempit] terhadap tokoh hantu perempuan karena peran dan fungsinya sudah tidak dibutuhkan lagi di alam dunia, serta karena keberadaannya yang abjet serta terobjektifikasi oleh narasi budaya yang lebih tinggi. Pemusnahan ini dilakukan oleh tokoh spiritual [kyai,

ulama, sesepuh “linuwih”] dalam cerita dengan senjata ayat-ayat suci Al-Qur’an sebagai manifestasi dari kekuatan doktrin Islam pada masa itu. Ini dapat disaksikan dalam “Dendam Jum’at Kliwon” (1987) dan “Malam Satu Suro” (1988). Setan atau hantu perempuan dan laki-laki dalam film horor “Dendam Jum’at Kliwon” akhirnya harus melebur menjadi api dan asap sebagai inti dasar dari makhluh halus dengan dibacakannya Ayat Kursi oleh sang kyai. Demikian pula, kembalinya hantu *kuntilanak* Suketi ke alam kubur harus diantarkan dengan pembacaan Ayat Kursi oleh sang kyai di akhir kisahnya sehingga musnah menjadi api dan asap dalam “Malam Satu Suro” (1988). Hal menarik lainnya, di luar narasi kedua film yang dibahas tersebut, tokoh-tokoh pemeran hantu perempuannya (Joice Erna dalam “Dendam Jum’at Kliwon” dan Suzanna dalam “Malam Satu Suro”) dalam kehidupan nyata adalah penganut agama Kristiani.

Hampir keseluruhan narasi film horor berkarakter hantu perempuan Indonesia ditutup dengan akhir yang membahagiakan semua pihak karena cerita hantu yang menghantui telah dapat ditaklukkan. Namun, pesan yang terselubung sebenarnya adalah bentuk perlawanan tokoh hantu perempuan yang tersalurkan dan terlampiaskan melalui dendam kesumat dengan sempurna sebagai akibat dari ketidakadilan dan ketiadaan hukum yang dapat membayar penjajahan “budaya patriarki dengan segala atribut kekuasaannya”. Pendapat ini sekaligus menguatkan argumen dan temuan Heeren (2012); Gurkan dan Ozan (2015); Kusumaryati (2015) serta Wilger (2016) yang memegang prinsip “*visual pleasure*” Mulvey, bahwa film horor bekarakter hantu perempuan adalah bentuk perlawanan “*counter*” dalam keheningan “*silence*” untuk memenangkan ruang tersendiri dalam diskursus feminis yang kemungkinan besar telah menabrak dinding beton budaya, sehingga harus mencari

ruang-ruang segar lain dalam pembacaan narasi budaya dan kebangsaan yang lebih menjanjikan.

Simpulan

Tulisan ini memerikan beberapa poin penting dalam diskusi mengenai wacana film horor berkarakter hantu perempuan baik Hollywood maupun Indonesia. Film-film yang dibahas dalam kertas kerja ini dipilih berdasarkan asumsi bahwa penokohan hantu-hantunya berjenis kelamin perempuan yang membalas dendam karena semasa kehidupannya tidak mendapatkan keadilan dan ruang yang semestinya dalam budaya patriarki. Dominasi dan kekuasaan lagi-lagi menjadi alasan ketidakmampuan tokoh-tokoh perempuan dalam kehidupannya [*the life*] mendapatkan pembagian kekuasaan yang adil dalam kehidupan.

Beberapa permasalahan yang dibahas dalam tulisan ini mengarahkan pada suatu pemahaman bahwa representasi hantu perempuan dalam film-film horor Hollywood dan Indonesia dipengaruhi oleh unsur-unsur ideologis, politis serta religiusitas dalam diskursus tubuh, seksualitas dan gender. Hantu-hantu perempuan yang direpresentasikan dalam film mengalami nasib yang kurang lebih sama baik ketika masih dalam fase "*the life*" maupun "*the afterlife*"-nya. Citra diri sebagai perempuan baik sebagai manusia dan hantu tetap diperlakukan sebagai objek tatapan [*gaze*] yang lebih kurang sama, yaitu direndahkan, diolok-olok dan bahkan ditertawakan, sehingga representasinya dalam film maupun produk budaya berbasis patriarkis lainnya juga masih sama: dilirik, dievaluasi, dan secara potensial selalu dapat diobjektifikasi.

Menyetujui pendapat Mulvey dalam tulisannya *Visual Pleasure and Narrative Cinema* yang terbit pertama kali pada sekitar tahun 1973 dan 1975, tulisan ini menemukan bahwa

narasi film-film horor Hollywood dan Indonesia berkarakter hantu perempuan tidak bisa lepas dari ikatan konteks ideologis di mana film-film tersebut diproduksi dan direproduksi, lingkup politis di mana film-film tersebut harus menyuarakan aspirasinya, serta balutan religiusitas yang memengaruhi kekuatan narasi dan penokohan. Ini bisa jadi karena produser dan sutradara dari film-film tersebut juga tidak tertutup kemungkinan bergender pria atau berjenis kelamin laki-laki yang notabene secara tidak sadar juga mengolok-olok, menertawakan dan bahkan merendahkan perempuan. Ini disebabkan karena representasi penokohan hantu perempuan merupakan wujud representasi perempuan itu sendiri.

Namun demikian perlu digarisbawahi bahwa setiap narasi perlawanan dalam bentuk apapun akan selalu menjadi budaya tanding dari sebuah kemapanan yang telah membingkai hadirnya perlawanan itu sendiri. Cara perlawanan yang memergunakan strategi "*silence*" dan militan ala hantu bergender perempuan dalam memenangkan keadilan dan kesetaraan dalam narasi kebudayaan menjadi menarik untuk ditelaah dan diteliti. Film horor berkarakter hantu perempuan adalah narasi tandingan dari kemapanan dan kekuatan dominasi budaya patriarki. Film horor berkarakter hantu perempuan, baik Hollywood dan Indonesia, memberikan ruang tersendiri dalam pembacaan mengenai sejarah dan kebudayaan sebuah peradaban tertentu. Ini disebabkan karena film horor berkarakter hantu perempuan menarasikan ketidakmapanan dan celah-celah dalam kehidupan berkebudayaan, serta perlawanan dalam ruang-ruang diskusi tersendiri yang multitafsir. Dengan sendirinya film-film horor bertema hantu perempuan membuka ruang diskusi dan komunikasi tersendiri bagi manusia dan kemanusiaannya

serta kehidupan itu sendiri, meskipun melalui cara-cara yang menakutkan, "*self reflected"*, dan juga "*self regulated"*.

Sumber Rujukan:

Bubandt, Nils. 2015. "Psychologising the Afterlife: Ghosts and Regimes of the Self in Indonesia and in Global Media" dalam *Between Magic and Rationality: On the Limits of Reason in the Modern World*, dieditori oleh: Vibeke Steffen, Steffen Johncke dan Kirsten Marie Raahauge. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

Heeren, Kartinka van. 2012. *Contemporary Indonesian Film: Spirit of Reform and Ghosts from the Pasts*. Leiden: KITLV Press, hlm. 138-140.

Gurkan, Hasan dan Ozan Rengin. 2015. "Feminist Cinema as Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema? Online *Journal of Communication and Media Technologies,* Volume: 5 – Issue : 3 July – 2015.

Kusumaryati, Veronika. 2016. "The Feminine Grotesque in Indonesian Horror Films", yang sebelumnya tidak terpublikasikan dan aslinya dalam Bahasa Inggris, kemudian diedit oleh Corry Elyda dan diterbitkan dalam situs cinemapoetica serta dapat diakses pada alamat: cinemapoetica.com/the-feminine-grotesque-in-indonesian-horror-films/ diakses pada 30 Juli 2017 pada pukul 22.40.

Mulvey, Laura. 2009. *Visual Pleasure and Narrative Cinema, dalam Film Theory and Criticism: edisi ke-7*, editor: Leo Braudydan Marshall Cohen. New York: Oxford University press.

Nayahi, Manggala. 2015. "Pencitraan Perempuan oleh Media: Eksploitasi Tubuh Perempuan sebagai Objek Kepuasan Lelaki" dalam *Jurnal Perempuan: Untuk*

Pencerahan dan Kesetaraan edisi: *Objektifikasi Perempuan oleh Media: Pembakuan Identitas Perempuan dan Dominasi Kekuasaan Laki-Laki. Jakarta: Yayasan Jurnal Perempuan,* yang diakses melalui (http://www.jurnalperempuan.org/blog2/objektifikasi-perempuan-oleh-media-pembakuan-identitas-perempuan-dan dominasi-kekuasaan-laki-laki (diakses pada: 30 Juli 2017, pukul: 22.33)

Prince, Stephen. 1993. " The Discourse of Pictures: Icomicity and Film Studies" dalam *Film Guarterly, Vol. 47. No. 1* (Autumn, 1993) hlm. 16-28.

Siddique, Sophie. 2002. "Haunting Visions of Sundelbolong: Vampire Ghosts and the Indonesian Natinal Imaginary" dalam *Axes to Grind:Re-Imagining the Horrific in Visual media and Culture,* editor oleh: Harmony Wu, Special Issue of Spectator 22:2 (Fall 2002) hlm: 24-33.

Wilger, Maren. 2016. "Sundelbolong as a Mode of Feminity: Analysis of Popular Ghost Movies in Indonesia" dalam *Ghost Movies in Southeast Asia and Beyond, editor: Peter J. Braun Lein dan Andrea Lauser. Southeast Asia Mediated, Asian Studies –E-Books Online*, Collection 2016.

Biodata Penulis:

Ali Mustofa adalah pengajar di Program Studi Sastra Inggris, Jurusan Bahasa dan Sastra Inggris, Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya. Ia juga mengajar di Program Pascasarjana Universitas Negeri Surabaya di Program Studi Magister Pendidikan Bahasa dan Sastra Inggris. Sebagai pengajar ia aktif menulis dan mengikuti seminar-seminar baik di tingkat nasional maupun

internasional. Sekarang ia menjabat sebagai Ketua HISKI Komisariat Universitas Negeri Surabaya periode 2016-2020, menjadi Humas di Pusat Kajian Budaya Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Surabaya, dan menjadi Direktur Pusat Bahasa Mandarin/Confucius Institute Universitas Negeri Surabaya dari tahun 2011 - sekarang.

Dimensi Teknologi Informasi: Bahasa Rupa Relief Candi di Plaosan Lor Kompleks

Ika Ismurdyahwati
Ismurdyahwati@gmail.com
Program Studi Seni Rupa, Universitas PGRI Adi Buana Surabaya, JawaTimur, Indonesia.

Abstrak

Teknologi Informasi memang merupakan kebutuhan manusia, selain kebutuhan dasar, yakni kebutuhan untuk sosialisasi. Pada saat kebutuhan teknologi modern dalam berkomunikasi, melalui Teknologi Informasi (IT) dan Sistem Informasi (SI), juga Manajemen Informasi (MI), maka pada masa lampau, sistem informasi yang masih dikenali pada masa kini, salah satunya adalah relief Candi, selain batik dan wayang kulit. Melalui penelitian ini, untuk menganalisa relief Candi, menggunakan pendekatan sekaligus sebagai metoda adalah menggunakan keilmuan bahasa rupa. Sedangkan Studi kasus analisisnya menggunakan dua panel relief pada candi Plaosan Lor, pada dinding partisi interior utara bangunan. Hasil analisa, adalah menunjukkan bahwa bangunan itu sendiri adalah bentuk paling awal dari komposit konsep Buddha-Hindu, yang diawali dengan pernikahan konsep dua agama dan mengangkat bangunan candi yang didirikan di Jawa Tengah dan Jawa Timur yang kemudian disebut dengan candi Brahmasiwa. Sekaligus merupakan institusi tempat belajar bagi para jemaah selain tempat berdoa bagi para tuan rumah dan para tamu.

Kata Kunci: *teknologi, sistem, manajemen, informasi, relief, bahasa rupa*

Pendahuluan

Dimensi Teknologi Informasi

Pada kajian ini, yang dimaksud dengan dimensi teknologi Informasi adalah, suatu sistem informasi yang didahului dengan pemahaman tentang organisasi atau manajemen sistem informasi yang lebih luas untuk mendapatkan solusi, terhadap masalah yang dihadapi lingkungan. Dimensi sistem informasi meliputi pemahaman tentang sistem informasi berikut organisasi dan manajemennya, sekaligus manajemen teknisnya, sebagai literasi sistem informasi, yang tidak hanya sekedar teknologi komputer. Keseluruhan dimensi teknologi informasi tersebut berkaitan dengan masalah prilaku serta masalah teknis seputar pengembangan, penggunaan dan dampak dari sistem informasi yang digunakan oleh lingkungan.

Sistem Teknologi Informasi Berupa Relief Candi

Terminologi antara Teknologi Informasi (TI) dan Sistem Informasi (SI) dan Manajemen Informasi (MI) masih membingungkan di kalangan perusahaan atau organisasi dan banyak yang memberikan persepsi yang berbeda dalam mendefinisikan kegiatan - kegiatannya (Marchand, 2000).

SI merupakan suatu aliran data, transaksi dan kegiatan dari suatu organisasi yang berfokus pada kualitas, waktu pengembangan, flexibilitas, biaya dan perawatan piranti lunak (*software*). TI merupakan kebijakan, standar dan pengembangan infrastruktur seperti piranti keras (*hardware*) dan jaringan (*networking*). TI lebih berfokus pada kemampuan, respon, kemudahan dan rasio biaya/performansi. Sedangkan MI lebih berfokus pada penggunaan, kualitas dan integritas dari informasi. Oleh karena itu integrasi SI, TI dan MI yang diperlukan oleh

manajemen yang disebut dengan Sistem Informasi Manajemen (SIM), memiliki komponen - komponen sebagai berikut piranti keras, piranti lunak, data, jaringan, sumber daya manusia dan prosedur.

Piranti keras adalah peralatan fisik yang dipergunakan untuk masukan, proses, dan aktifitas keluaran dalam suatu sistem informasi. Piranti lunak terdiri dari instruksi - instruksi program secara terinci yang mengontrol dan mengkoordinasikan komponen komputer piranti keras dalam sistem informasi. Sedangkan jaringan merupakan suatu penghubung beberapa variasi komponen - komponen *hardware* dan *software* untuk komunikasi suatu lokasi ke lokasi tertentu lainnya.

Inilah yang dipahami masyarakat sekarang tentang keberadaan dimensi Teknologi Informasi yang terus menerus berkembang hingga entah kapan, yang kita semua dapat memprediksi, bahwa manusia terus menerus menciptakan teknologi informasi yang inovatif sepanjang masa. Hal ini memang diperlukan dan penting, sebab informasi merupakan kebutuhan hidup manusia sebagai makhluk sosial dan pencipta tanda, karena tanda diciptakan supaya manusia dapat berkomunikasi dengan manusia lainnya.

Sebenarnya, Teknologi Informasi sudah ada sejak jaman manusia mengenal tanda sebagai sarana komunikasi. Tanda tersebut, bisa berupa tanda akibat alam, dan tanda yang dibuat manusia karena adanya kesepakatan bersama antar manusia itu sendiri.

Bagan 1. Keberadaan IT.

Pada bagan tersebut digambarkan bahwa, organisasi *(orgazations)* beragam tanda tersebut melalui berbagai aturan ketatalaksanaan *(management)* dan menggunakan teknologi (*technology)* tertentu, dan akhirnya menjadi produk berupa hasil teknologi informasi (*Information Technology*).

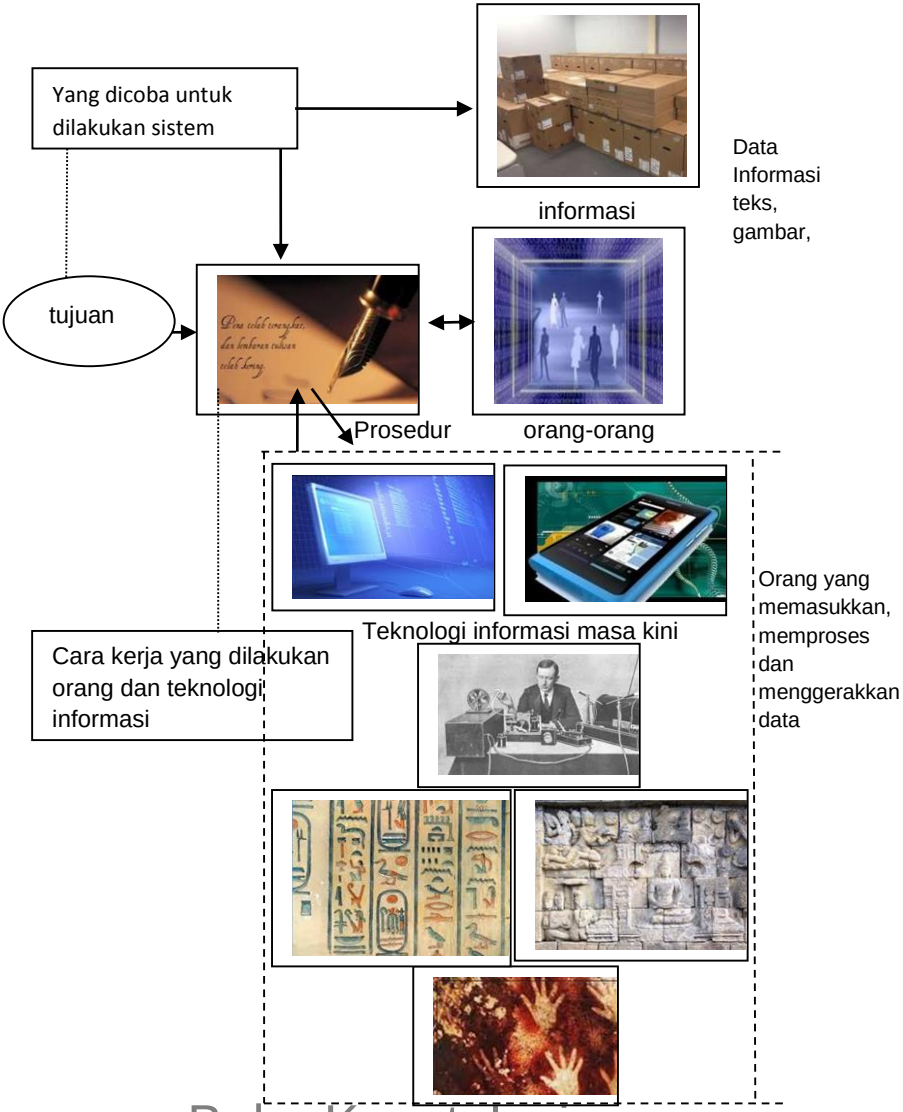
Kebudayaan 3

Melalui bagan tersebut, dapat dipelajari bahwa teknologi informasi bisa dimaknai lebih luas, yang tidak hanya sekedar teknologi komputer. Pada masa lampau, para pendahulu kita sudah menciptakan teknologi informasi yang berupa *hardware* manual yakni dinding-dinding batu dan *software*-nya berupa data cerita yang berupa naskah atau kejadian yang akan diceritakan. Data tersebut perlu disimpan atau didokumentasikan untuk dipelajari oleh para generasi penerus, atau sebagai prasasti untuk memberitahukan kepada siapapun yang mengerti ‘tanda’.

Gambar 1: Beberapa gambar hasil teknologi informasi dari masa lampau (Foto: koleksi pribadi)

Melalui hasil-hasil teknologi informasi tersebut, dapat dipelajari pula hasil-hasil cerita-cerita *(storytelling*), termasuk cerita atau ajaran yang memiliki kandungan pendidikan yang bermakna dan berkarakter. Sistem informasi juga terdapat pada benda-benda sejarah yang bertebaran di seluruh etnis dan suku, yang berada di tanah air kita. Masalahnya adalah bagaimana cara kita mengetahui informasi dan pesan apa saja yang terdapat pada benda-benda sejarah tersebut, yang perlu kita pelajari untuk memperkaya konsep wawasan kita tentang pendidikan yang bermakna dan berkarakter. Selain benda-benda pecah belah, sistem informasi juga terdapat dalam gambar-gambar batu cadas dan kain tenun dan relief-relief candi. Kita bisa belajari bagan dari kerja sistem dengan

perangkat keras dan perangkat lunak yang mendasari proses kerja



Bagan 2: Skema kerja sistem

Oleh karena itu, alangkah baiknya bila kita mempelajari teknologi informasi dari para pendahulu yang merupakan gambaran sistem informasi dari masa lampau yang memiliki makna pesan dengan teknologi yang masih konvensional.

Pemahaman tentang teknologi informasi dari masa lalu masih perlu dipelajari untuk mengetahui ragam makna pesan yang disampaikan. Karena dengan adanya teknologi informasi pada masa itu merupakan media/sarana ragam informasi tersebut diproses diperlukan pemahaman dan cara berpikir masyarakat lampau dalam olah pesan untuk orang lain, pada masanya, dan pesan-pesan apa saja yang perlu dan terus dipelajari oleh para pembaca pesan.

Bahasa Rupa Sebagai Alat Membaca Gambar

Sehubungan dengan itu, dari ratusan relief yang tersebar, terpilih dua relief pada dinding partisi yang kemudian dianalisis dengan menggunakan pendekatan Bahasa Rupa. Pendekatan Bahasa Rupa menganggap gambar sebagai gambar perwakilan yang sama dengan benda-benda asli, dari cara menceritakannya. Pada pemahaman tersebut, cara untuk menuliskan (menggambar) efek ‘gerakan’ pada relief dinding partisi interior utama yang sebenarnya telah menyampaikan sebuah cerita, tetapi belum diketahui cerita apa yang terdapat di dalamnya. Dalam gambar perwakilan bahasa rupa, gambar dari objek yang sama yang berasal dari satu kelompok etnis atau bangsa dapat diakui oleh yang lain. Aspek yang menarik dalam bahasa rupa, bukan gambar itu sendiri yang bercerita, tetapi cara menggambarnya yang bercerita. Oleh karena relief dinding Candi Plaosan Lor memainkan bagian penting dalam

upaya untuk menentukan nilai bangunan itu sendiri, maka penentuan nilai dari cerita tersebut, perlu dicari dan diketahui, sekaligus dipelajari. Sehubungan dengan itu, relief dinding pada candi, merupakan hasil kerja teknologi informasi yang berasal dari pengembangan konsep para pendahulu yang tersimpan dalam benda-benda budaya, untuk kepentingan pengembangan konsep desain khas Indonesia di masa depan.

Candi Plaosan Lor Kompleks, dengan sistem informasi yang mengunakan manajemen dan teknologi yang berupa relief candi. Sifatnya menginformasikan peristiwa-peristiwa atau kejadian-kejadian yang didokumentasikan untuk kepentingan adanya informasi dan pembelajaran bagi masyarakat sekitar candi. Berbeda dengan relief candi Borobudur, yang memiliki sistem dan manajemen informasi semacam naskah yang bercerita, sehingga teknologi informasinya merupakan rangkaian panel yang bercerita, focus pada naskah Lalitavistara, yang menceritakan tentang kisah Sidharta Gautama mulai dari kelahiran hingga kemudian menjadi seorang agung bikshu Budha.

Hal ini dimungkinkan, karena candi pada masa lampau selain tempat berdoa dan bersembahyang, juga sekaligus merupakan institusi pendidikan, sebagai tempat pusat kegiatan belajar bagi masyarakat sekitar. Tetapi pada perkembangannya, informasi dan pembelajaran tersebut masih dapat dikenali hingga saat ini, karena sistem dan manajemen informasi tersebut, yang berupa teknologi relief masih tersimpan dengan baik, dalam bangunan-bangunan tersebut.

Daerah Plaosan, Jawa Tengah, Indonesia, adalah tempat dari sebuah bangunan peninggalan nenek moyang yang indah, candi Plaosan Lor, atau Komplek Plaosan, atau Candi Plaosan. Dikenal pula sebagai salah satu candi Budha yang

terletak di Desa Bugisan, kecamatan Prambanan, Provinsi Jawa Tengah, Indonesia. Candi Plaosan komplek terbagi menjadi dua bagian, yakni candi Plaosan Lor dan candi Plaosan Kidul. Candi Plaosan komplek terdiri dari tiga bangunan utama dikelilingi oleh ratusan kuil kecil. Penelitian ini menggunakan candi Plaosan Lor karena kondisi bangunan masih relatif utuh dibandingkan dengan candi Plaosan Kidul yang hanya tinggal arca-arca dan tumpukan batuan runtuh. Penelitian candi Plaosan Lor menggunakan metode dan sekaligus pendekatan Bahasa Rupa untuk menganalisa relief-relief yang terdapat pada salah satu ruang dari bangunan utama candi Plaosan Lor tersebut. Hasil dari pembacaan rupanya, adalah baik candi maupun salah satu ruang, dari ruang-ruang yang ada, berdasarkan tampilan interior, maupun eksterior dari bangunan utama candi Plaosan Lor, berfungsi untuk menerima tamu-tamu yang akan berdoa, selain berfungsi pula sebagai tempat berdoa itu sendiri.

Candi Plaosan Lor Komplek

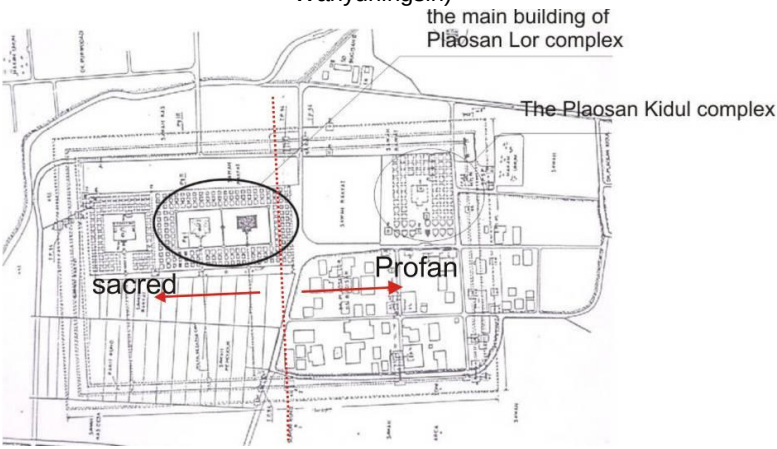
Pada Candi Plaosan Lor memiliki karakteristik bangunan yang unik. Eksterior bangunan utama dan dinding interior bergambarkan serangkaian ornamen yang menggambarkan suatu periode bangunan yang berasal dari cakrawala budaya satu kelompok etnis tertentu yang sama, atau berbeda atau bahkan lebih dari satu kelompok etnis. Melalui sudut pandang konseptual, candi Plaosan Lor komplek memiliki nilai yang besar sebagai warisan dari para pendahulu yang memiliki konsep tertentu, sebagai penanda budaya. Oleh karena itu, perlu dipelajari lebih lanjut tentang keberadaan candi tersebut dengan segala fungsi dan manfaat dari bangunan dan ruang-ruang yang ada di dalamnya. Melalui analisis reliefnya, dengan cara yang sama dalam menganalisis relief candi Borobudur yang telah dilaksanakan sebelumnya oleh Primadi

Tabrani (1998), yang kemudian dituliskan dalam buku yang berjudul *Messages from Ancient Walls*. Sekaligus sebagai upaya pembuktian, bahwa bahasa rupa yang telah dipelajari tersebut, dapat pula digunakan untuk membaca gambar-gambar relief pada candi-candi yang lain, selain candi Borobudur, di Magelang, Jawa Tengah, yang berbeda konsep dan sejarah keberadaannya.

Konsep Bangunan Utama Candi Plaosan Lor Komplek.

Daerah Plaosan, Jawa Tengah, Indonesia, merupakan tempat dari sebuah bangunan peninggalan luar biasa dari para leluhur Candi Plaosan. Kompleks Plaosan atau Candi Plaosan, merupakan salah satu candi Budha yang terletak di Desa Bugisan, Kabupaten Prambanan, Propinsi Jawa Tengah, Indonesia. Candi Plaosan mudah diakses dari Yogyakarta - Surakarta dengan menggunakan jalan utama sekitar 1 km ke kuil ini, yang terletak di pusat desa. Meliputi area seluas 2.000 hektar, dan berada 148 di atas permukaan laut dan wilayah yang tepat adalah bujur 7 ° 44 '13 "Lintang Selatan dan 110 ° 30' 11,07" timur. Sekitar 200 m sebelah timur Candi Plaosan terdapat aliran Sungai Dengok dari utara ke selatan. Candi Plaosan dikelilingi oleh persawahan, dan vegetasi yang subur seperti pisang, jagung dan juga pemukiman manusia.

Gambar 1. Candi Plaosan Lor komplek (gambar: tesis Dyan Wahyuningsih)



Gambar 2. Situs dari candi Plaosan Lor Komplek dengan pembagian pada bangunan utama pada Candi Plaosan Lor yang sakral (sebagai kajian analisis) dan bangunan Candi Plaosan Kidul yang profan.(gambar: tesis Dyan Wahyuningsih)

Bangunan-bangunan utama Candi Plaosan Lor kompleks berdiri pada poros utara-selatan dan dikelilingi oleh tiga bangunan lebih kecil pada poros baris yang diatur dalam empat persegi panjang konsentris. Dua baris ini terdiri dari stupa, dan salah satu kuil kecil. Dua bangunan utama memiliki bentuk persegi panjang dan dua ruang, yang masing-masing berisi tiga kamar berderet dalam satu baris dan dihubungkan oleh pintu yang sempit. Sehubungan dengan itu dari bukti terdapat, ruang kedua yang pada jaman lampau terdapat bekas lantai kayu, dan tangga menuju ke ruang tersebut juga terbuat dari kayu.

Dinding tubuh candi pada kedua atas dari tingkat bawah telah dibagi menjadi beberapa bagian, bagian tengah dari

masing-masing jendela persegi panjang diampit oleh tokoh-tokoh dari makhluk surgawi, menciptakan kesan ketinggian bangunan. Bangunan-bangunan utama kembar memiliki atap meruncing memuncak dengan stupa, mencakup seluruh struktur. Semua ruang bawah tanah candi kembar mengandung patung yang indah, bertahta di ruang tersebut pada kursi teratai yang ditempatkan dekat dengan dinding partisi yang mengampit kursi teratai tersebut, termasuk dinding partisi bagian belakang.

Candi Plaosan Lor komplek dibangun dan dikembangkan dengan baik selama 8 hingga 9 abad oleh monarki Mataram, dengan pengaruh budaya tradisi India. Candi Plaosan dibangun pada 825-850 Masehi oleh Sri Kahulunan atau Pramodhawardhani Putri dari dinasti Syailendra keturunan Raja Samaratungga. Pramodhawardhani menikah dengan Rakai Pikatan, yang beragama Hindu. Buddhisme, Jainisme, dan Hindu (Brahma dan Saiva/Siwa), berinteraksi secara sekaligus dalam keluarga kerajaan yang memiliki kemampuan untuk membangun kuil mewah (mirip dengan periode Mataram Kuno). Sebagai konsekuensi dari pernikahan, konsep Budha bercampur dengan konsep Hindu, yang dapat dilihat dalam gaya bangunan dari era ini. Dalam kasus Candi Plaosan, bangunan utama dengan stupa di atas atap (konsep Buddhis) bersatu dengan konsep pemisahan bangunan yang memiliki ruang-ruang pembagian perbedaan gender (konsep Hindhu). Candi Plaosan Lor di bangun oleh keluarga Dinasti Sailendra yang berasal dari Sumatra. Dinasti Sailendra yang menganut agama Budha datang dari Kerajaan Sriwijaya di Pulau Sumatera, Indonesia ke tengah Pulau Jawa, Jawa Tengah. Konsep bangunan Sumatra diambil dalam rencana lokasi Candi Plaosan, dengan pengaturan, bagian profan ditempatkan di sisi kanan dan bagian sakral ditempatkan di sisi kiri.

Aspek Visual Relief di Gedung Utama

Bangunan utama dari Candi Plaosan tampaknya tidak merepresentasikan gaya arsitektur tertentu atau periode. Bentuk dan struktur dari bangunan utama kembar terhubung dengan fungsi keagamaan mereka. Menurut Soekmono (*The Patung Indonesia*, 1990, p.78) Gaya dekorasi patung ini menentukan fungsi candi. Membuat mereka bagian dari monumen Syailendra dengan perbedaan minoritas yang dihasilkan dari perbedaan dalam usia dan tradisi lokal. Tetapi pada penelitian ini, relief dari bangunan utama candi Plaosan Lor komplek dipelajari lebih lanjut untuk kepentingan melengkapi fungsi candi Plaosan Lor, selain dari patung-patung yang dibuat sebagai kelengkapan bangunan. Relief-relief tersebut dibuat dengan menggunakan batuan atau relief dapat menggunakan media atau teknik patung yang menempel pada dinding dan sangat cocok untuk adegan dengan banyak ornamen dan elemen lainnya seperti lanskap atau arsitektur.

Gambar 3. Bangunan utama dari candi Plaosan Lor Kompleks
(Foto: koleksi Ika Ismurdyahwati)

Banyak sarjana percaya bahwa konfigurasi Plaosan Lor komplek, dari yang telah dibangun di sekitar kuil utama di tengah, mencerminkan sebuah dunia pemikiran yang didasarkan pada sistem pemerintahan terpusat seperti yang kita bisa bayangkan pada dinasti Syailendra. Misalnya, eksterior bangunan utama dan interior dinding bertuliskan serangkaian relief adalah aspek konsepsi dan kosmologis sebuah bangunan candi. Tetapi relief sebenarnya merupakan bagian terpenting untuk menentukan nilai dan fungsi bangunan. Makalah ini membahas pada serangkaian panel sebagai dua dimensi representasi visual yang sangat mirip dengan gambar seni modern. Christopher Pinney menyatakan bahwa "anthropogical" gerakan pada aspek visual dari relief ini mengarahkan perhatian dari objek seni budaya persepsi, dan berasal dari tradisi elit untuk lebih dapat menyebar dan berinteraksi pada praktek keseharian (2006: 131). *Linguistic visuality* tentang relief bercerita dari bangunan utama candi Plaosan Lor komplek diucapkan dalam serangkaian relief dinding. Untuk membuktikan bahwa Relief merupakan *linguistic visuality*, maka relief tersebut dianalisis dengan menggunakan pendekatan bahasa visual (bahasa rupa) , mirip dengan penelitian khusus Primadi Tabrani (1998) tentang cerita relief Lalitavistara Candi Borobudur.

Sehubungan dengan usaha kita untuk menjawab pertanyaan tentang cara mendapatkan informasi dan pesan dari benda-benda budaya tinggalan para pendahulu adalah mempelajari cara pandang para pendahulu dalam berkomunikasi dan menyimpannya melalui proses penyimpanan data. Gambar-gambar relief, merupakan upaya proses penyimpanan data yang mempunyai sistem dan manajemen yang menggunakan bahasa visual dalam

‘membacanya’, yang untuk selanjutnya dikenal dengan sebutan bahasa rupa.

Relief dipandang sebagai modus utama komunikasi, relatif bebas dari bahasa, dan harus diperlakukan sebagai visual di layar, mirip dengan pengetahuan dan praktek yang sudah dirumuskan dari 'tempat lain' yang kemudian diproyeksikan dalam bentuk informasi-informasi. Sehubungan dengan itu adalah terdapat persepsi yang berbeda dalam membaca gambar bagi masyarakat pendahulu, dengan masyarakat yang terlahir di jaman era teknologi computer pada saat sekarang ini. Perbedaannya terletak pada SI, MI, dan TI yang berbeda, sehingga timbul masalah-masalah baru dalam pengungkapannya.

Masalah-masalah, tersebut adalah, masalah yang terdapat pada cara membaca representasi visual yakni; Pertama, manusia modern terbiasa untuk 'melihat' gambar dan tidak untuk 'membaca' gambar-gambarnya. Kami hanya mengamati objek yang dijelaskan dalam gambar dan melupakan bahwa sebuah gambar dapat berisi bahasa visual. Ketika gambar modern perlu mengatakan sesuatu, artis biasanya menambahkan beberapa teks di sebelah gambar (seperti dapat dilihat dalam kasus komik strip). Karena tidak ada teks yang ditemukan pada relief cerita, biasanya kita hanya mampu menggambarkan gambar dengan mengilustrasikan, tapi cerita dan pesan di balik itu sangat sulit untuk dimengerti. Kedua, hasil dari upaya 'untuk membaca' relief cerita tidak langsung. Masalah ini terjadi karena kita sering disesatkan oleh cara kita sendiri yang modern, tersebut dari 'melihat' gambar. Kita membaca relief untuk menggambarkan apa yang kita baca. Ketika kita tidak bisa mengerti gambar, kita berpikir bahwa kita berpikir pendek dalam membuat cerita yang sesuai dengan relief. Serupa dengan kasus gambar film / gerak yang bercerita berbeda

dibandingkan dengan versi novel. Bahasa visual memiliki cara sendiri mengatakan hal-hal, yang sangat berbeda yang biasa terdapat dari bahasa kata. Ketiga, relief berasal dari kebudayaan kuno yang jauh, kita perlu upaya ekstra dalam 'membaca' dan memahami mereka. Relief bangunan utama Plaosan Lor memiliki nilai tinggi warisan budaya materi. Penelitian ini mengeksplorasi pendekatan yang berbeda untuk memecahkan masalah, dengan menggunakan bahasa visual sebagai dasar teoritis dari penelitian dan analisis. Karakteristik visual dari relief yang berubah dari suatu peradaban, juga muncul dalam studi budaya visual.

Kisah Bas-Relief Di Dinding Partisi Interior dari Bangunan Utama Candi Plaosan Lor Kompleks

Seperti telah diinformasikan pada paragraf sebelumnya, masing-masing bangunan utama kompleks Plaosan Lor memiliki tiga kamar, utara, ruang tengah dan selatan. Dari inspeksi dekat, karya-karya panel hanya ditemukan di dinding partisi utara dan selatan.

Pada ruang bagian utara dinding partisi, terdapat bas-relief (relief yang dibuat dengan teknik cukil dalam) yang menampilkan tokoh laki-laki ditemukan di dinding partisi interior. Satu adegan menggambarkan dua orang pria duduk dengan kaki disilangkan di bawah pohon keduanya bergaya memberi penghormatan dengan membuat gerakan menyembah tangan (Gambar 4). Pembantu dengan payung mereka duduk pada kedua sisi bawah pohon dengan penampilan serupa.

Gambar 4. Dua orang pengirim doa, dengan dua orang pengawal dengan payungnya masing-masing.

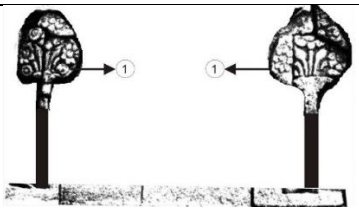
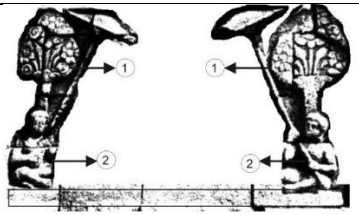
Panel batuan lain dalam ruang utara menampilkan dua orang yang berdiri yang juga membuat gerakan menyembah (Gambar 5); satu orang memiliki topi yang berbentuk hiasan kepala, sementara yang lain mengenakan pakaian biksu. Kedua tokoh tersebut yang datang dan akan bermeditasi, disertai dengan dua petugas yang membawa payung.

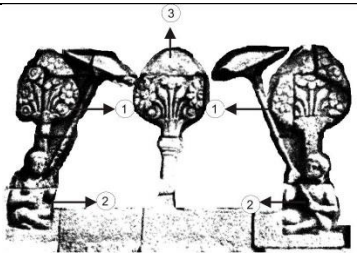
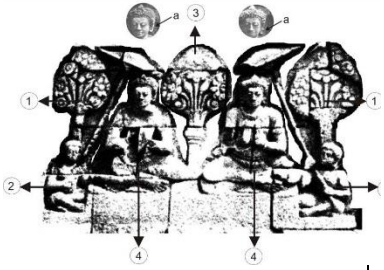
Gambar 5: Seorang pengunjung disambut tuan rumah dan dua orang pengawal masing-masing membawa payung.

Kedua relief (Gambar. 4 dan Gambar. 5) dianalisis dengan menggunakan pendekatan bahasa visual. Hasil interpretasi digambarkan sebagai berikut.

Gambar 4. Analisis relief pertama.

Lapisan gambar	Proses bercerita pada gambar	Analisis cerita

pertama		Penjelasan: Cerita dimulai dari tingkat terendah dariplatform Adegan yang terjadi diawali pada pengaturan ruang terbuka, dikelilingi oleh pohon-pohon "Hayat".
Ke dua		Dua petugas sudah siap dengan payung, menunggu kedatangan dari para pengirim doa-doa yang akan bermeditasi. penjelasan: Platform ini menunjukkan bahwa para petugas pembawa payung datang lebih awal ke tempat itu.

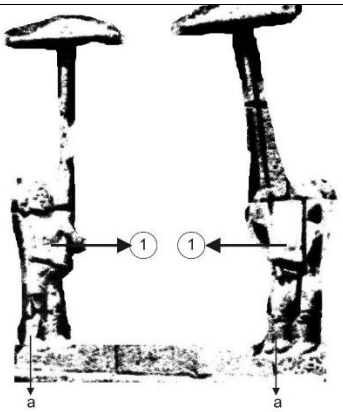
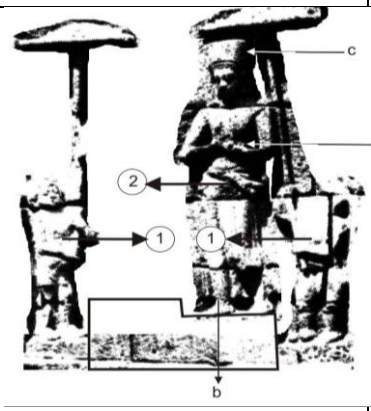
ketiga		Pada area terbuka yang dinaungi pohon "hayat" ...
Ke empat		... Dua pengirim doa terserap dalam meditasi yang mendalam. penjelasan: a. Ada dua pengirim doa yang berbeda, ditandai dengan anting berbeda yang mereka kenakan, bermeditasi bersama.

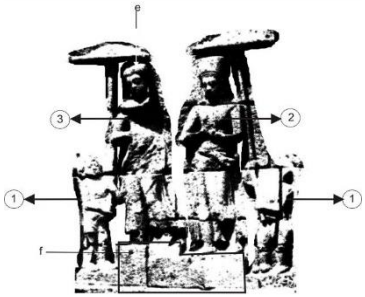
Urutan bercerita lengkap dari Gambar 4:
Pada pengaturan luar ruangan, dikelilingi oleh pohon-pohon "Hayat", dua petugas dan payung mereka siap untuk kedatangan para pengirim doa-doa yang akan bermeditasi
Para pengirim Doa ini datang kemudian, dan melakukan meditasi mereka di area terbuka yang dinaungi oleh pohon 'Hayat.

Kesimpulan:
Candi ini adalah tempat suci. Baik indoor dan outdoor digunakan sebagai setting untuk meditasi.
Adegan ini, digambarkan di gedung utama utara, sebagai tanda bahwa bangunan ini diselesaikan untuk tempat berdoa laki-laki.

Relief ke dua (Gambar 5)

Lapisan	Proses bercerita	Analisis cerita

pertama		Dua petugas berjalan karena mereka memegang payung. penjelasan: a. Satu kaki di depan cara lain bahwa mereka bergerak maju
kedua		Petugas mengawal seorang tamu tertentu. Penjelasan: Pengunjung a. Satu kaki di depan yang lain menunjukkan bahwa orang itu bergerak maju b. Topi menunjukkan bahwa orang tersebut adalah seorang tamu. c. Tubuh digambarkan gerak dari kanan ke kiri, ini berarti orang-orang datang dari tempat lain. Posisi yang lebih rendah dari tangga juga berarti bahwa orang ini memiliki peran kecil dalam adegan ini (sebagai tamu)

ketiga		Tamu itu dikawal oleh tuan rumah. Mereka tiba dari tempat lain ke tempat ini. Penjelasan:Tuan-rumah a. Sosok kiri kepala tanpa memakai topi. Ini adalah identifikasi tuan rumah. Peran tangga ini lebih penting, yang teridentifikasi oleh platform yang lebih tinggi, dan posisi berdiri tepat di belakang sosok yang lain

Lengkap bercerita dari Gambar 5:
Seorang tamu terhormat telah melakukan kunjungan ke tempat itu, dikawal oleh tuan rumah dan pembantu

kesimpulan:
Candi sebagai tempat ibadah, juga menerima banyak kunjungan tamu penting dari berbagai tempat

Sebagai sebuah kuil Buddha, candi Plaosan Lor menerapkan pradaksina (searah jarum jam) garis melingkar visi. Garis melingkar dari visi yang ditetapkan dengan urutan cerita yang dimulai pada dinding partisi interior ruang utara. Melalui lingkaran visi pradaksina, pengunjung memutar dan berbalik dalam ruangan dengan mengamati gambar 4 untuk awal, dan diikuti oleh patung-patung di altar dan berakhir di depan gambar 5, sebelum beralih ke ruang tengah dan ruang selatan di cara serupa. Makna dari cerita tersebut adalah para pengunjung datang ke ruangan ini sebagai pendoa untuk hidup murni. Penafsiran telah menetapkan nilai signifikan dari bangunan utama kompleks Plaosan sebagai tempat kehidupan pemurnian bagi orang yang mempercayainya.

Penutup

Setiap candi memiliki keunikan individu. Selain bentuk dan *lay out* gedung itu sendiri, relief dinding memainkan peran penting dalam menentukan nilai bangunan. Relief memberikan kesempatan kepada orang-orang modern untuk mempelajari filosofi dan fungsi dari arsitektur yang dibangun. Ada kemungkinan bahwa bangunan utama selatan pada satu waktu telah ada sebagai tempat biara bagi para imam anggota keluarga laki-laki kerajaan, sedangkan bangunan utama utara telah melayani sebagai tempat tinggal monastik untuk pendeta dari anggota perempuan dari garis keluarga kerajaan. Sehubungan dengan adanya peristiwa dalam adegan garis circular pradaksina visi yang dianalisis dengan menggunakan pendekatan bahasa visual, peralatan, pakaian, aksesoris, dan kegiatan narasi menunjukkan nilai dan fungsi dari arsitektur yang dibangun. Budaya material candi Plaosan Lor kompleks, menunjukkan bahwa bangunan itu sendiri adalah bentuk paling awal dari komposit konsep Buddha-Hindu, yang diawali dengan pernikahan konsep dua agama dan mengangkat bangunan candi yang didirikan di Jawa Tengah dan Jawa Timur yang kemudian disebut dengan candi Brahmasiwa. Kemudian, dari penjelasan tersebut dapat diperoleh informasi bahwa candi Plaosan Lor, merupakan institusi tempat belajar bagi para jemaah selain tempat berdoa. Melalui pembangunan candi yang merupakan perkawinan agama, yakni agama Hindhu dan Budha, memiliki makna bahwa etnis dengan kepercayaan dan agama yang berbeda dapat bersama-sama belajar dan berdoa untuk mendapatkan pemurnian hidup. Pendidikan karakter yang menyinggung masalah persatuan etnis, budaya, bahkan agama dapat bersama-sama mencari kemajuan untuk tujuan hidup yang lebih baik, sudah ada dan

terjadi pada masa lampau. Diabadikan dalam bentuk bangunan dan relief-relief yang sangat indah, sebagai sistem dan manajemen informasi dengan teknologi informasi yang demikian maju, dan masih bisa dikenali sekaligus dipelajari dalam era teknologi komputer pada saat sekarang ini, dalam bentuk bangunan candi dengan stupa dan reliefnya.

Daftar Rujukan

Dyan Wahyuningsih. 2005. *Simbolisme Tantrayana Pada Arsitektur Buddha di Jawa Tengah (Kajian estetik pada Kompleks Percandian Plaosan Lor)* Thesis. Institut Teknologi Bandung.

Fiske, John. 2008. *Cultural and Communication Studies, Sebuah Pengantar Paling Komprehensif***.** Terj. Yosal Iriantara dan Idi Subandy Ibrahim. *Introduction to Communication Studies. 2nd edition*. Jalasutra: Bandung

Fontein, Jan. 1990. *The Sculpture of Indonesia. National Gallery of Art*, U.S

Husen Hendriyana. 2009. *Metodologi Kajian Artefak Budaya Fisik (Fenomena Visual Bidang Seni)***.** Sunan Ambu Press: STSI Bandung.

Ika Ismurdyahwati. 2002. *Seni Hias Damar kurung dan Lukisan Kaca Jawa Timur. (Kajian Seni Rupa Tradisional).* Studio G-Production.

Ika Ismurdyahwati. 2009. *Damarkurung Dari Masa ke Masa.* Dirjen Pariwisata Taman Budaya Jawa Timur.

Long, Mark. 2005. *in Praise of Candi Plaosan Part 1.* Article. Borobudur.TV.

Parjana, 1998. *Latar Belakang Keagamaan dan Fungsi Candi Plaosan Lor.* Penelitian Fakultas Sastra, Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.

Pinney, Christopher. 2006. *Four Type of Visual Culture.* In *Handbook of Material Culture*. Edited by Chris Tilley; Webb Keane; Susanne Küchler; Mike Rowlands; Patricia Spyer. Sage Publications.

Primadi Tabrani. 1998. *Messages from Ancient Walls.* ITB Publisher.

Biodata Penulis

Dr. Ika Ismurdyahwati, M.Sn, Lulus doctor dari Institut Teknologi Bandung, tahun 2017. Mengajar di Program Studi Pendidikan seni Rupa, FKIP Universitas PGRI Adi Buana Surabaya hingga saat ini. Selain itu juga menjabat Kepala Pusat Pengkajian Budaya Nusantara di Universitas yang sama. Menulis Buku Damarkurung (2009), dan beberapa buku ajar. Sekaligus sebagai manajer Jurnal Budaya Nusantara, di bawah naungan Lembaga Pengembangan Ilmu-Ilmu dan Kajian, Universitas PGRI Adi Buana Surabaya.

Silang Gaya Pada Tari Serampang Xii

Nurwani
nurwanipilago@gmail.com
Seni Pertunjukan FBS UNIMED

Abstrak

Tari Serampang XII merupakan tari kreasi yang identik dengan Sauti sebagai pemilik karya, dan tidak bisa lepas dari interaksi yang aktif serta hubungan timbal balik antar individu kreator, karya seni yang dihasilkan, dan masyarakat sebagai pendukung. Pemunculan tari Serampang XII dari awal penciptaan sampai sekarang, memberikan nilai tambah bagi tari itu sendiri . Rasa ingin tau yang tinggi bagi masyarakat luas, merupakan langkah awal yang sangat baik bagi proses sosialisasi dan persebaran tari Serampang XII. Kehadiran tari ini dapat mempertegas sosok tari Melayu, dan telah berfungsi sebagai identitas tari Melayu Pesisir Sumatera Timur, sesuai dengan dinamika budayanya. Upaya sosialisasi dan persebaran dari awal penciptaan dilakukan secara cepat dan kilat, sehingga lebih mementingkan kuantitas dan mengabaikan kualitasnya. Hal ini menimbulkan fenomena yang rumit terutama terkait persilangan gaya. Persilangan gaya yang terjadi menjadi penciri dari tarian Serampang XII dari masing-masing yang membawakan. Selain itu persilangan gaya yang terjadi, telah merobah nilai-nilai etika dan estetika yang terkandung di dalam tarian tersebut.

Kata kunci: *Serampang XII, Melayu, Silang Gaya*

Pendahuluan

Kesenian tidak bisa lepas dari masyarakat pendukungnya. Sebagai salah satu bagian yang terpenting dari kebudayaan, kesenian merupakan ungkapan kreativitas dari kebudayaan itu sendiri. Untuk menentukan keberadaan

sebuah karya seni tidak bisa lepas dari keberadaan masyarakat sebagai penentu. Seniman merupakan anggota masyarakat, dan berada dalam aturan-aturan, status, serta lapisan sosial tertentu dalam masyarakatnya. Ketika sebuah karya seni selesai diciptakan dan kemudian dipublikasikan , masyarakatlah yang menentukan apakah karya seni tersebut dapat diterima dan mendapat tempat dalam kehidupan mereka atau tidak. Seperti yang diungkapkan oleh Umar Kayam. "… masyarakat adalah salah satu perserikatan manusia, apa yang disebut sebagai kreativitas masyarakat berasal dari manusia yang mendukungnya. Begitu musik dan tarian diciptakan, masyarakat segera mengklaimnya sebagai miliknya".[9]

Dapat dilihat di sini bahwa segala sesuatu yang baru yang terdapat pada masyarakat akan terseleksi, begitu juga dengan keberadaan sebuah karya seni. Dari seleksi yang diadakan dapat menentukan berapa usia dari sebuah karya dalam masyarakatnya, apakah akan hilang begitu saja atau akan tetap hidup untuk selamanya. Berbeda dengan tari tradisi, dimana umumnya pencipta lebih banyak tidak dikenal, dengan kata lain masyarakat memgklaim sebegai milik mereka, dengan meniadakan individu sebagai pencipta. Tari Serampang XII merupakan tari kreasi yang selalu hadir dalam setiap kesempatan dalam masyarakat sosial Melayu Pesisir Timur secara terus menerus, dan berkesinambungan sampai saat ini. Kemunculan tari ini dari awal penciptaan telah mewarnai kehidupan berkesenian masyarakat Melayu Pesisi Sumatera Timur, sehingga dapat memberikan nilai tambah bagi tari itu sendiri. Selain berfungsi sebagai identitas budaya Melayu, tarian ini juga berfungsi sebagai identitas bangsa,

[9] Umar Kayam, *Tari Tradisi Masyarakat* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981),38.

karena pernah dipergunakan sebagai tarian Nasional ketika masa pemerintahan Soekarno.

Dengan waktu yang singkat sejak pertama penciptaanya, tari ini sudah sangat dikenal oleh masyarakat luas. Tari Serampang XII merupakan tari kreasi yang sudah begitu memasyarakat, tidak jarang dianggap sebagai tari tradisi , karena kepopularitasannya. Aspek yang paling penting kenapa tari ini dapat diterima oleh masyarakat, karena tari ini memang bersumber akar budaya tradisi. Semangat tradisi dipadukan dengan bentuk modern ketika tari ini diciptakan, ternyata telah melahirkan suatu bentuk baru yang dapat diterima oleh masyarakatnya. Karakter gerak yang lembut, enerjik, riang dan tegas menggambarkan jiwa orang Melayu. Tari ini penuh dengan dinamika kehidupan masyarakat Melayu, yang mengacu pada adat istiadat dan agama yang dianut nya. Hingga akhirnya masyarakat Melayu Pesisir Sumatera Timur merasakan, bahwa tari ini merupakan bagian dari kehidupan mereka .

Pembahasan

Upaya Sosialisasi dan Persebaran Tari Serampang XII

Serampang XII diciptakan pada tahun 1938 oleh almarhum Sauti. Pada tahun yang sama untuk pertamakalinya ditampilkan dalam acara *Muezik en Toneel Vereeninging Andalas* pimpinan Madong Lubis di Grand Hotel Medan, tepatnya pada tanggal 9 april 1938, yang ditarikan sendiri oleh Sauti dengan Orang Kaya Adram. Pertunjulkan kedua pada tahun 1941, dalam acara malam dana untuk bencana banjir pada kerajaan Deli-Serdang yang di koordinasikan oleh Comite Banjir Serdang.[10] Sauti dengan gencar mempopulerkan tari Melayu termasuk tari Serampang XII ke

[10] Sakeh, 18.

sekolah-sekolah, organisasi masyarakat, dan grup-grup tari. Bahkan dapat dijadikan sebagai bahan kurikulum di sekolah-sekolah dasar.[11]

Semenjak Zaman Jepang Kesenian-kesenian pribumi makin populer, tarian merupakan hiburan yang sangat disukai selain musik dan teater daerah seperti Mak Yong. Istana pada Kerajaan Serdang merupakan pusat kesenian dimana setiap malam selalu dipertunjukan kegiatan-kegiatan kesenian. Anak-anak mulai aktif belajar tari-tarian Melayu termasuk Serampang XII. Perlombaan-perlombaan tari Melayu rutin diadakan setiap tahunnya, dan tari Serampang XII menjadi tari wajib yang harus diadakan pada setiap kali diadakan perlombaan.[12]

Berikutnya pada tahun 1949, Sauti mulai menyempurnakan tari Serampang XII dan menyusun pola dasar tari Serampang XII. Penyempurnaan yang dilakukan selalu mengacu pada adat istiadat, dan resam budaya Melayu. Hal ini selalu menjadi titik tolak dan dasar Sauti dalam menciptakan tarian-nya. Pada tahun 1950, seorang tokoh atau putra mahkota Serdang yang bernama Tengku Rajih Anwar juga ikut aktif memberikan perbaikan-perbaikan. Perbaikan itu dilakukan ketika tarian ini diajarkan kepada anak-anak Raja dan keluarga di lingkungan istana, sampai akhirnya tarian ini diangkat menjadi tarian istana. Perbaikan dilakukan terutama pada gerak-gerak tari yang dianggap tidak sesuai dengan adat dan resam Melayu, yang sangat dipegang teguh oleh kalangan istana Melayu, sehingga tari Serampang XII menjadi semakin sempurna.[13]

Mulai tahun 1950-an perkembangan tari ini semakin pesat, apalagi setelah Presiden Soekarno dan ibu Fatmawati

[11] Wawancara dengan Sofyan Muktar Tanggal 19 Mai 2002
[12] Wawancara dengan Tengku Luckman Sinar tanggal 16 mei 2002.
[13] Wawancara dengan Tengku Sita Syaritsyah tanggal 26 April 2002.

berkunjung ke Medan pada tahun 1951. Almarhum Sauti telah mendapat kepercayaan untuk mempertunjukan tari Serampang XII kepada bapak presiden dan ibu negara beserta rombongan.[14] Pada tahun yang sama tarian ini diangkat menjadi tarian nasional

Sebagai tari nasional, tarian ini berfungsi untuk menangkal pengaruh-pengaruh dari luar seperti dansa-dansi (merupakan peninggalan penjajahan), guna menegakkan rasa Nasional. Alasan presiden Soekarno memilih tarian ini menjadi tarian Nasional pada waktu itu, karena selain tari ini berasal dari sumber yang sama dari bahasa nasional yakni Bahasa Indonesia, tarian ini juga besifat riang dan sederhana, dengan diiringi musik yang melahirkan perasaan yang meluap-meluap dari alat musik biola, gendang, dan gong, sehingga tarian ini dapat diajarkan kepada masyarakat Indonesia secara cepat.[15] Sal Murgianto dalam disertasinya menyatakan bahwa tari Serampang XII dijadikan sebagai tari Nasional pada tahun 1960an, karena saat itu tari Rock and Roll dari Amerika telah memasuki Indonesia. Soekarno menentang tarian tersebut karena bertentangan dengan identitas Indonesia, dengan ide politis timbul keinginan untuk membentuk budaya nasional.[16]

Semenjak dipilihnya tari Serampang XII menjadi tari nasional, kiprah tari ini semakin menonjol dengan seringnya dikirim ke luar negeri. Pengiriman grup-grup tari Melayu untuk membawakan tari Nasional ke Luar Negeri juga bertujuan untuk propaganda politik dan membantu rakyat Indonesia di PBB agar Irian Jaya kembali ke Indonesia.[17] Perkembangan tari Serampang XII semakin pesat dan sangat dikenal oleh

[14] Sakeh, 19.
[15] Wawancara dengan Tengku Sita Saritsyah 26 April 2002.
[16] Sal Murgianto, " Moving Between Unity and Diversity. Four Indonesian Choreographers". Disertai sebagai slah satu syaraat untuk meraih gelar Doctor of Philosophy dalam bidang seni pada university New York. New York,1981, 54-56.
[17] Wawancara dengan Tengku Luckman Sinar tanggal 16 Mei 2002

masyarakat, yang pengaruhnya mencakupi seluruh pelosok tanah air dan luar negeri.

Pada tahun 1954 Sauti ditunjuk untuk memimpin duta seni Sumatera Utara ke RRC, selain mengadakan pertunjukan Sauti juga sempat mengajar tari ini dan tari-tari Melayu lainnya pada Akademi Seni Tari di Peking. Setahun kemudian sebuah perusahaan film di Jakarta yang bernama Radial Film Coy membuat Film Serampang XII. Pada tahun yang sama Sauti diminta untuk mengajarkan tari ini kepada Ibu Fatmawati selaku ibu negara, Ibu Rahmi Hatta dan juga istri pejabat lainnya. Tari ini juga mendapat kesempatan tampil di Jakarta dalam rangka menyambut kebudayaan dari India, bahkan juga pernah ditampilkan di Yogyakarta dalam rangka 200 tahun kota ini.[18]

Tari Serampang XII mulai diperlombakan pada tingkat Nasional semenjak tahun 1959 yang diselenggarakan di Jakarta. Perlombaan kedua diadakan di Surabaya pada tahun 1960, sedangkan lomba yang ketiga diadakan di Medan tahun 1963.[19] Semenjak itu setiap tahunnya di kota Medan selalu diadakan perlombaan tari Serampang XII. Perlombaan tidak hanya diadakan di tingkat Nasional Tapi juga tingkat ASEAN. Perlombaan sering diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Sumatera Utara (DKSU), Majelis Adat Budaya Melayu Indonesia (MABMI), TVRI, Pemda, dalam acara Pesta Budaya Melayu (PBM), Medan fair dan acara-acara lainnya. Pada setiap perlombaan selain juara I, II, Dan III, juga menentukan setiap yang menjadi raja dan ratu Serampang XII.

Gaya Tari Serampang XII ciptaan Sauti

[18] Sinar, Kebudayaan Etnik Sumatera Utara, 45.
[19] Nazarudin M.S , *Sejarah Tari-Tari Melayu*, 27.

Salah satu konsep yang sering diperbincangkan dalam dunia seni tari adalah perihal gaya. Kata 'gaya' secara umum berarti ciri khas yang membedakan antara satu dengan yang lain. Menurut Kamus Lengkap Bahasa Indonesia, 'gaya' adalah kekuatan; kesanggupan; dorongan; tarikan.[20] Berdasarkan itu maka 'gaya tari' ialah karakter atau ciri khas yang dimiliki oleh suatu bentuk tarian tertentu. Menurut Alan Lomax, gaya tari ialah sesuatu yang menyebabkan bentuk tari untuk menjadi spesifik atau ciri khas, di mana karena "sesuatu" itulah bentuk tari yang satu berbeda dengan yang lain.[21]

Gaya tari itu sendiri dapat dilihat dari berbagai hal, antara lain: (1) wilayah pemakaiannya, misalnya Minang, Melayu Riau, atau Palembang; (2) jenis tarinya; dan (3) bentuk tarinya. Dilihat dari faktor internalnya, gaya tari adalah karakteristik yang muncul dari kecendrungan sikap tubuh yang terdapat dalam sebuah tarian. Menurut Edi Sedyawati gaya tari adalah sifat atau pembawaan tari, yang menyangkut cara-cara bergerak tertentu sebagai ciri pengenal dari tari yang bersangkutan. Senada dengan itu, Roger Capeland dan Marsal Gohen mengatakan bahwa gaya tari melukiskan bagaimana seseorang penari dapat menari dengan menginteprestasikan watak atau sifat dari setiap bagian anggota badannya. Sementara itu Anya Royce mengatakan bahwa gaya tari terdiri dari: (1) simbol; (2) bentuk; dan (3) orientasi yang melatarbelakanginya.[22]

Tari Serampang XII yang telah mengalami penyempurnaan pada tahun 1949 dengan mengacu pada norma dan adat istiadat melayu. Etika pergaulan dalam percintaan muda-mudi Melayu yang dituangkan dalam ragam-

[20] .Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.*KBBI*.297
[2121] Fresti Yuliza. http://Frest i Yuliza.blong spot .co.id/2009
[22] Edy Sedyawawi.Tari Sebagai Salah Satu Pernyataan Budaya.11-19

ragam gerak, tak lepas dari tata pergaulan muda-mudi zaman dahulu yang sangat kental dengan ke-Islamiannya. Dapat kita lihat bagaimana gaya tarian Melayu yang diciptakan oleh Sauti, Garakan wanita menggambarkan kesopanan, menjaga kehormatan dan harga dirinya, tidak mengangkat tangan dan lengan melebihi bahu, tidak menampakkan giginya pada saat menari, tidak menggoyang-goyangkan pinggulnya kecuali pertunjukan joget, mengutamakan sopan santun. Penari wanita tidak menantang pandangan penari mitra prianya, penari wanita mengekspresikan sikap jinak-jinak merpati atau malu-malu kucing, gerak-gerak tarinya selalu menghindari penari pria.

Terdapatnya pemisahan ekspresi berdasarkan jenis kelarnin. Penari pria mempunyai tata gerak yang berbeda dengan penari wanita. Keanggunan wanita di ekspresikan melaiui gerak yang gemulai, dan penari pria mengeksprsikan kegagahan dan ketegasan seorang pria Melayu. Pada tari berpasangan gerak-gerak yang diekspresikan penari pria adalah gerak melindungi wanita, seperti gerak mengitari penari wanita, merupakan gambaran bagaimana seorang pria menjaga wanita dan gangguan orang-orang. Panari wanita tidak diperkenankan melangkah terlalu lebar dan lebih menonjol dan penari pria. Penari wanita selain mengekspresikan kelembutan dan kehalusan juga sedikit malu-malu. Tidak boleh menggoyangkan pinggul sesuka hati, sehingga menimbulkan rasa erotis bagi yang melihatnya. Henjutan kaki pria melangkah dengan mantap.

Jika tangan tidak dipergunakan untuk gerakan *gemulai,* maka tangan kanan penari wanita memegang kerah baju yang menandakan gerak tersipu malu, bukan gerakan menantang atau merangsang. Ketika memegang kain waktu gerakan *sing-sing,* kedua tangan memegang kain dan menarik sedikit ke atas. Pada gerakan *gemulai* jari-jari tangan wanita dilentikkan

sejauh mungkin ibarat pelepah kelapa ditiup angin, sementara pada gerak gemulai diikuti dengan gerakan kaki dan tidak disertai dengan gerakan badan.

1. Silang Gaya Pada Tari Serampang XII

Selain gaya tari, konsep yang sering diperbincangkan dalam khasanah ilmu tari adalah ‘silang gaya.’ Kata ‘silang’ dapat diartikan sebagai perpaduan atau perkawinan antara dua bentuk yang berbeda, seperti misalnya dalam kata ‘silang budaya’. Berdasarkan itu, maka ‘silang gaya’ dalam tari dapat dipahami sebagai suatu percampuran ciri antara ciri yang terdapat dalam sebuah tari dengan tari yang lain, yang membentuk suatu bentuk tarian yang mempunyai karakter dan ciri khas campuran. Silang gaya tari adalah perpaduan antara dua bentuk gaya tari, dengan dua karakter gerak serta sikap tubuh yang berbeda atau bahkan berlawanan, yang membangun ciri khas baru dalam suatu tarian.

Berbagai pembahasan tentang silang gaya tari, umumnya meperhatikan tentang warisan budaya, yang meliputi reproduksi tarian, cerita, musik, pola gerak tradisional, dan lain-lain, yang juga mencakup gaya atau cara menari. Dengan demikian, istilah ‘silang gaya’ ini pada dasarnya merujuk pada proses kerja sama, interaksi dan persilangan antara kelompok budaya yang memiliki fenomena budaya tari berbeda. Adapun dalam pelaksanaannya, silang gaya tari mempersyaratkan kemampuan untuk memilih dan mengikuti beberapa aliran tertentu yang berbeda, untuk menentukan tata laksana tari pada gaya tertentu dimana terdapat gaya campuran yang dipandang baik.

Sebagai contoh dari pelaksanaan ‘silang gaya’ adalah apa yang terdapat pada tari Serampang XII. Silang gaya yang terdapat pada tari ini dipengaruhi oleh upaya yang dilakukan dalam mensosialisasikan dan persebarannya. Persebaran tari

Serampang XII yang dilakukan Sauti secara cepat dan kilat, agar tarian ini dapat dikuasai oleh masyarakat Indonesia secara cepat pula. Semua ini dilakukan guna membendung kebudayaan asing yang masuk, serta mengisi kekosongan tari pergaulan muda-mudi pada masa itu. Sauti memberikan kursus-kursus secara massal yang dipusatkan di kota Medan, Tanjung Pinang, Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta. Karena persebaran yang sangat cepat dan kilat maka Sauti kurang memperhatikan teknik-teknik gerak dan aturan-aturan yang terdapat dalam tarian ini. Aturan-aturan tersebut berupa tata tertib yang diinginkan berupa tata tertib yang berhubungan dengan adat istiadat, kostum, lagu, dan musik pengiringnya. Semua ini tidak terlepas dari kebijaksanaan politik pada masa itu. Persebaran yang lebih ditekankan pada kuantitatif menimbulkan fenomena-fenomena yang dapat dijumpai pada masyarakat Indonesia secara umum maupun masyarakat Melayu Pesisir Sumatera Timur secara khusus.

Fenomena yang paling menonjol dijumpai pada masyarakat adalah dalam segi gaya. Sebagai mana yang dikemukakan oleh Edy Sedyawati bahwa ”perbedaan fenoma tari bukanlah suatu yang dipertanggung jawabkan atau dipertentangkan dalam yang benar atau yang salah”.[23] Peryataan tersebut memang benar, namun kalau perbedaan gaya dapat merubah bentuk gerak yang sesungguhnya, dan tidak sesuai dengan aturan-aturan dan nilai-nilai yang terkandung dalam sebuah tarian, maka ini perlu dipertanyakan.

Keragaman Indonesia yang tertinggi adalah karena terdapatnya bermacam-macam suku bangsa, yang memiliki kebudayaan yang berbeda-beda. Hal ini mengakibatkan

[23] Edy Sedyawati, “tari sebagai salah satu peryataan budayaan”, dalam Edy Sedyawati, ed, Pengetahuan Elementer Tari (Jakarta Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta, Depatemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1986), 11-12.

perbedaan gaya pada masing-masing suku, yang berpengaruh pada gaya tari Serampang XII sebagai tarian nasional. Masing- masing memiliki gayanya sendiri seperti gaya Minangkabau, gaya Yogyakarta, gaya Betawi, gaya Bandung, dan sebagainya tergantung siapa dan dari mana dia berasal. Perbedaan gaya yang terdapat pada masyarakat Melayu Pesisir Sumatera Timur pada saat ini dipengaruhi oleh siapa yang mengajarkan. Seperti yang terdapat pada sanggar-sanggar tari yang terdapat pada daerah tersebut.

Dapat dilihat perbedaan gaya dan silang gaya yang terdapat dari setiap sanggar, daerah, provinsi, dan negara justru telah menjadi penciri dari sanggar daerah, provinsi, terhadap tari itu sendiri, walau secara struktur tari tersebut tidak berubah. Dapat dilihat pada Sanggar Sri Indra Ratu pimpinan Tengku Saritsyah mempunyai ciri yang paling menonjol pada gerak lenggang. Gerak lenggang biasanya menggoyangkan kedua belah lenggan, namun Tengku Sita melakukan dengan menggoyangkan lengan kanan, sementara pada lengan kiri, telapak tangan menempel pada paha kiri dengan memegangi kain.

Sementara sanggar yang dipimpin oleh Jose Rizal Firdaus mempunyai ciri lain, gerak-gerak tari Serampang XII untuk penari wanita yang biasanya terkesan agak tertutup, dilakukan agak lebih terbuka dengan memberikan aksen-aksen dan tekanan-tekanan pada beberapa gerakan, sehingga tekniknya kelihatan lebih tegas dan jelas.

Serampang XII di negara Singapura mempunyai gaya yang sangat menonjol pada langkah step dan lenggang. Lengan pada langkah step cendrung lebih tertutup. Tidak adanya perbedaan antara gerak laki-laki dan perempuan. Gerak lenggang laki-laki yang seharusnya agak terbuka dan kedua telapak tangan mengepal, dilakukan secara tertutup, dengan telapak tangan terbuka.

Silang gaya yang terjadi pada tarian ini, seperti yang sudah dipaparkan dalam beberapa contoh di atas, dapat menjadi penciri dari yang membawakan, dan menambah nilai estetika tarian tersebut. Namun silang gaya yang ada, juga dapat menghilangkan nilai-nilai yang terkandung di dalamnya, baik nilai estetika maupun nilai etika yang terkandung di dalam tarian tersebut.

Penutup

Tari Serampang XII yang telah mengalami 'silang gaya' karena dipengaruhi oleh persebarannya yang dilakukan secara kuantitas, tanpa memberikan teknik yang benar, sehingga menimbulkan gaya yang bermacam-macam. Gaya-gaya yang ada justru menjadi ciri khasnya masing-masing. Tarian ini menjadi menarik, karena mempunyai kekuatan dan ciri tersendiri dalam tariannya. Gerakan-gerakan yang sama dikolaborasikan dengan gaya yang berbeda menjadi satu komposisi yang indah. Namun apabila gaya dapat merobah nilai-nilai dalam tarian Serampang XII, ini perlu dipikirkan dan ditindak lanjuti, agar 'silang gaya' yang ada tidak melanggar nilai-nilai kesopanan, etika, dan estetika yang mengacu pada adat istiadat yang berlaku pada masyarakat Melayu Pesisir Timur Sumatera, sebagai asal tari serampang XII.

Beragamnya gaya-gaya yang ada pada masyarakat, menimbulkan terjadinya persilangan gaya pada tari ini. Silang gaya yang terjadi dapat terlihat pada masing-masing individu, sanggar-sanggar, daerah-daerah, provinsi, bahkan negara. Fenomena yang ditimbulkan oleh silang gaya, yang merobah hakikat dan nilai- nilai tarian Serampang XII, sampai saat ini belum dapat terpecahkan. Perlunya dilakukan upaya-upaya untuk meluruskan kekeliruan-kekeliruan yang terjadi. Terlepas dari itu semua, tari Serampang XII sangat populer dan sangat memasyarakat, terutama pada masyarakat Melayu Pesisir

Sumatera Timur. Bahkan tidak sedikit masyarakat yang mengira bahwa tarian ini merupakan tari tradisi. Sampai saat ini tarian ini selalu hadir dalam setiap kesempatan dan setiap perlombaan tarian Melayu.

Daftar Rujukan

Dewan Kesenian Medan. 1988. *Ketaya.* Medan : Perwira.

Harianto.1988. ”Lagu Pulau Sari dalam Konteks Tari Serampang XII: Analisis Penyajian Gaya Melodi Tiga Pemusik Akordion di Deli Serdang”. *Hasil penelitian* Jurusan Etnomusikologi Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara, Medan.

Husny, Tengku Lah. 1986. *Butir-Butir Adat Budaya Melayu Pesisir Sumatera Timur* . Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.

Kayam, Umar. 1981. *Seni Tradisi Masyarakat*. Jakarta : Sinar Harapan, 1981.

Koentjaraningrat. 1987. *Sejarah Teori Antropologi I*. Jakarta : Universitas Indonesia press.

Koran *Waspada* tanggal 20 Agustus 2002.

Langer, Suzanne K. 1988. *Problematika Seni*. Alih bahasa FX. Widaryanto. Bandung : Akademi Seni Tari Indonesia.

Meri, La. *Dance Composition : The Besic Elements. Diterjemahkan Soedarsono, Komposisi Tari : Elemen Dasar Tari*, Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia

Murgianto, Sal. 1991. “Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreoraphers”. *Disertasi* sebagai salah satu untuk meraih gelar Doktor of Philosophy , Departemen of Performance Studies, New York.

_____. 1983. *Koreografi Pengetahuan Dasar Komposisi Tari* . Jakarta : Direktorat Jenderal Pendidikan Dasar

dan Menengah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Nazaruddin, M.S. 1976. “Sejarah Tari Melayu”. *Makalah dalam lokakarya Tari Melayu,* di Jakarta.

Nor, Mohd Anis Md. 1990 *“The Zapin Melayu Dance of Johor From Village To A National Performance Tradition”. Disertasi* untuk meraih gelar Doktoral dalam bidang seni , the University of Michigan.

Royce , Anya Peterson 1977. *The Antropologi of Dance*. Bloomington and London : Indiana University Press.

Sakeh, Choqink Susilo .1998. *Sauti dan Serampang XII Sebuah Catatan Singkat* . Medan : Perwira.

Sedyawati, Edy, ed.1986. *Pengetahuan Elementer Trai dan Beberapa Istilah Tari* . Jakarta : Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Sinar, Tengku Luckman. 1986. “Perkembangan Sejarah Musik dan Tari Melayu Serta Usaha Pelestariannya”. *Makalah dalam Sinar Budaya Melayu Indonesia-Sumatera Utara di Stabat,Sumatera Utara*.

_____. 1976. ”Tari-Tari Melayu”. *Makalah dalam Lokakarya Tari Melayu, di Jakarta.*

_____. 1994. *Jati Diri Melayu.* Medan: MABMI.

_____.1986. *Sari Sejarah Serdang Jilid 1.* Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.

_____.1986. *Sejarah Sari Serdang Jilid 2.*Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.

_____.1990. *Etnomusikologi dan Tari Melayu.*Medan : Perwira.

Soedarsono, R.M. 1977. *Tari Indonesia I.*Jakarta: Direktorat Jendral Kebudayaan,1977.

_____. Et al. *Tari Tradisional Indonesia* . Jakarta : Yayasan Harapan Kita , 1996 .

_____. 1999. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi* . Edisi I. Jakarta : Direktorat Jendral Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

_____. 1999. *Seni Pertunjukan Indonesia dan Pariwisata.* Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

_____. 2001. "Liku-liku Perjalanan Penkajian Tari Menuju ke Disiplin Etnokoreologi". *Makalah serial seminar Internasional Seni Pertunjukan Indonesia 1998-2001, Seri IX*, Membengun Disiplin Kajian Seni Pertunjukan STSI Surakarta 24-25 Juli 2001.

_____. 2002. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Cetakan pertama . Edisi ke tiga . Jakarta Direktorat Jendral Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Syaifidin, Wan dan Sinar , Tengku Luckman*. 2002. Kebudayaan Melayu Sumatera Timur*. Medan ; Universitas Sumatera Utara Press.

Takari, Muhammad. 2002. *Tari Melayu dan kajian Etnokoreologis Dalam Kebudayaan Melayu Sumatera Timur .* Medan: Universitas Sumatera Utara Press.

Biodata Penulis

Nurwani adalah staf pengajar di Universitas Negeri Medan (Unimed) Fakultas Bahasa dan Seni, Jurusan Sendratasik, Program Studi Seni Pertunjukan dan Program Studi Pendidikan Tari. Saat ini menjabat sebagai Ketua Program Studi Seni Pertunjukan, Lahir di Pariaman tanggal 13 Juni 1966. Tamat Pendidikan D3 di ASKI Padangpanjang tahun 1989, dan memperoleh gelar S1 (S.S.T) di STSI

Denpasar pada tahun 1990. Gelar Magister Homaniora diperoleh di Universitas Gadjah Mada pada tahun 2003, kemudian pada tahun 2016 gelar Doktor ilmu-ilmu Sosial diperoleh dari Program Pascasarjana Airlangga Surabaya.

Akselerasi Power Point dalam Budaya Pembelajaran

Dody Doerjanto
Email: dodydoerjanto@unesa.ac.id
Jurusan Desain Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Budaya pembelajaran membutuhkan peningkatan kualitasnya melalui media pembelajaran. Media pembelajaran memerlukan teknologi untuk membangkitkan proses berfikir, memahami isi pesan dan memaknai gambar diam serta gambar yang digerakkan. Mempercepat kemampuan menguasai Power Point merupakan salah satu perangkat yang dapat membangkitkan budaya pembelajaran dan mengembangkan budaya berfikir aktif, inovatif, kreatif, efektif, dan interpretative.

Kata Kunci: *akselerasi, power point, budaya pembelajaran.*

Pendahuluan.

Budaya pembelajaran berkembang sesuai dengan media yang digunakan. Selama ini masih banyak yang melakukan proses pembelajaran berdasarkan standar yang sudah dikuasai sesuai dengan penyelarasan kebutuhan pembelajaran di lingkungan jurusan. Yang sudah memperoleh materi belajar lebih tinggi pun tidak menjamin model pembelajaran yang sesuai dengan apa yang dipelajari di lapangan. Kenyataannya masih menggunakan metode dan media yang selama ini mereka kuasai saja. Tidak peduli teori-teori yang diperoleh selama belajar dikampus, karena lingkungan yang dihadapi saat ini tidak berkembang sesuai

dengan apa yang mereka pelajari. Tidak tersedia infrastruktur yang memadai antara kemampuan dengan kebutuhan.

Akselerasi Budaya Belajar

Percepatan pengetahuan dan infrastruktur di kampus, sebaiknya diselaraskan dengan kebutuhan pembelajaran. Biarpun kita belajar lebih tinggi, bila yang memberikan ilmu dan lingkungan belajar di kampus mereka sama atau tidak lebih baik dari tempat yang memberi bekal ilmu kepada mereka, hasilnya pasti sama saja. Apa yang sudah kita pelajari dan apa yang akan kita kembangkan, selayaknya memperoleh keseimbangan yang selaras. Sayangnya yang saya ketahui sampai saat ini, belum ada yang peduli untuk melakukan pengembangan sekaligus percepatan secara optimal. Kalau dikampus tidak memiliki penunjang media pembelajaran yang lebih baik, paling mereka diam saja dan menggerutu dalam hati. Sering juga tidak sebatas itu, bagi yang berani mengajukan usulanpun tidak pernah dituruti. Terlalu banyak alasan berbelit, menjawab pertanyaan berbelit, menjawab usulan berbelit, yang terakhir pasti terbelit dengan biaya. Para pejabat fakultas yang selayaknya melakukan hal lebih baik untuk semua jurusan, masih terbelenggu dengan kesibukan diri mereka sendiri. Kurang mengontrol kualitas pembelajaran sesuai dengan kebutuhan masa lalu, masa kini dan masa yang akan datang.

Perhatikan saja! para dosen yang sudah selesai belajar S2 dan S3. Bagaimana mereka melakukan proses belajar sebelum, selama dan sesudah belajar lebih tinggi? Apasih yang mereka kuasai? Apa yang mereka peroleh? Apa yang mereka lakukan untuk mengembangkan kemampuan setelah belajar? Apa yang mereka lakukan untuk mengembangkan infrastruktur jurusan? Apa yang mereka lakukan untuk mengembangkan proses pembelajaran? Apa yang mereka lakukan untuk mengembangkan media pembelajaran dari

masa lalu, masa kini dan masa yang akan datang? Ini adalah pertanyaan yang selalu menyengat pikiran saya, setelah saya mengamati presentasi para mahasiswa, dosen, pejabat, dan profesor pada saat mengikuti seminar dimana-mana.

Mengapa para dosen yang sudah belajar lebih tinggi, menggunakan presentasi PowerPoint saja masih sama antara belajar sebelum, selama dan sesudahnya? Tidak ada peningkatan kualitas yang signifikan dengan ilmu yang mereka peroleh selama belajar jauh lebih tinggi. Antara selesai belajar strata satu, strata dua, sampai strata tiga, tidak ada bedanya! Pancet! Meskipun sudah professor juga sama saja. Presentasi mereka jauh tidak lebih baik dari sebelumnya. Genderang alasan klasik selalu ditabuh, Itu bukan jurusan saya! Tidak perlu! Tidak penting! Tak ada waktu! Terlalu gampang! Begitu saja sudah jalan! Untuk apa dipelajari lagi? Toh sudah bisa!

Saya pernah debat dengan professor saya, mempersoalkan presentasi saya pada saat ujian disertasi strata tiga. Semua sudah tahu bahwa presentasi Power Point itu hanya digunakan untuk menyampaikan ide pikiran yang *point-point* saja. Oleh karena itu disebut Power Point. Tetapi bagi saya itu tidak cukup. Sebab dalam kerangka tubuh Power Point itu sudah disediakan elemen pendukung yang melibatkan berbagai teknologi untuk meningkatkan kualitas presentasi seoptimal mungkin. Semua elemen ini disediakan agar presentasi para pengguna Power Point menjadi lebih baik, lebih menarik, lebih indah, lebih menyenangkan, lebih menantang, lebih artistik dan membangkitkan inspirasi. Atau paling tidak slogan PAIKEM yaitu Pembelajaran Aktif, Inovatif, Kreatif, Efektif, dan Menyenangkan yang digembar-gemborkan dapat terpenuhi. Karena itulah presentasi ujian disertasi saya dilengkapi dengan *full* animasi, *full* interaksi, *full audiovisual*, dan *full link image*. Hal ini semata-mata hanya

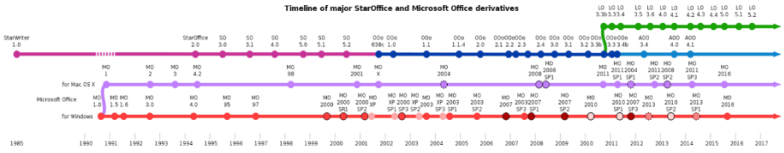
untuk menunjukkan bahwa PowerPoint itu dapat digunakan untuk mengendalikan teknologi pembelajaran yang canggih. Sehingga saya tidak kesulitan menjawab pertanyaan para penguji. Sebab yang saya sajikan hanya *one layer*, *multi link, multi interactive* dan *multi media*. Apa yang terjadi? Direktur pasca mengatakan "pusing-pusing-pusing, kan tidak semua presentasi membutuhkan seperti itu!"

Itulah akibatnya kalau belum menguasai Power Point secara lengkap. Mereka hanya berfikir bahwa Power Point itu hanya digunakan untuk presentasi sebatas menayangkan tulisan dan gambar saja *"to the point"*. Namun saya tidak peduli, bahkan saya berfikir untuk mengembangkan budaya presentasi media Power Point itu dapat ditingkatkan kualitasnya setara dengan budaya menyaksikan televisi di rumah. Oleh karena itu, bila Anda berkeinginan mengembangkan budaya belajar dan proses pembelajaran di kelas, percepatlah penguasaan presentasi Power Point selaras dengan kebutuhan teknologi yang digunakan dan kebutuhan pembelajaran pada saat sekarang. Hal ini sangat berguna untuk meningkatkan kualitas dan mengembangkan kemampuan diri sendiri, kebutuhan jurusan, kebutuhan fakultas dan kebutuhan universitas yang kita cintai.

Sejarah Power Point

Ketika mengenal *Microsoft office*, program aplikasi Power Point itu secara *include* tersedia menyertai program aplikasi penunjang lainnya. Oleh karena itu, program aplikasi ini dikembangkan selaras dengan kebutuhan kebudayaan, kebutuhan pendidikan dan kebutuhan pembelajaran. Mulai tahun 1985 sampai sekarang tahun 2017, Power Point dikembangkan secara bertahap, berjenjang dan berkelanjutan. Meskipun baru tahun 1990 kita mengenal komputer dan Power Point di Indonesia, saya merasakan perkembangan

yang luar biasa. Berikut adalah peta pengembangan Microsoft office, mulai menggunakan teknologi untuk menulis karya ilmiah, sampai kebutuhan teknologi audio visual sampai saat ini.



Star Office and Microsoft Office timeline

StarOffice OpenOffice.org Apache OpenOffice LibreOffice Microsoft Office for Mac OS Microsoft Office for Windows

Petunjuk makna warna Microsoft PowerPoint 2010 running on Windows 7

Legend:	Old version	Older version, still supported	**Current stable version**

Tabel perkembangan PowerPoint untuk Windows dan Machintos.

Microsoft PowerPoint for Windows release history			
Year	Name	Version	Comments
1990	PowerPoint 2.0 for Windows 3.0	2.0	Berganti nama untuk menyesuaikan versi Macintosh kontemporer
1992	PowerPoint 3.0 for Windows 3.1	3.0	
1993	PowerPoint 4	4.0	
1995	PowerPoint for Windows 95	7.0	Dirubah ulang agar cocok dengan versi Word yang kontemporer
1997	PowerPoint 97	8.0	
1999	PowerPoint 2000	9.0	
2001	PowerPoint 2002	10.0	
2003	Office PowerPoint 2003	11.0	
2007	Office PowerPoint 2007	12.0	
2010	PowerPoint 2010	14.0	Karena takhayul seputar angka 13, PowerPoint 13 dilewati dalam penghitungan versi.
2013	PowerPoint 2013	15.0	
2015	PowerPoint 2016	16.0	

Microsoft PowerPoint for Macintosh release history			
Year	Name	Version	Comments
1987	PowerPoint 1	1.0	Versi awal PowerPoint
1988	PowerPoint 2	2.0	
1992	PowerPoint 3	3.0	
1994	PowerPoint 4	4.0	
1998	PowerPoint 98	8.0	Berganti nama menjadi cocok dengan versi kontemporer Word, dan versi Windows kontemporer
2000	PowerPoint 2001	9.0	
2001	PowerPoint X	10.0	
2004	PowerPoint 2004	11.0	
2008	PowerPoint 2008	12.0	
2010	PowerPoint 2011	14.0	Seperti versi Windows, versi 13 dilewati karena alasan takhayul.
2015	PowerPoint 2016	15.0	

Awalnya dirancang untuk komputer Macintosh, rilis pertama disebut "Presenter", yang dikembangkan oleh Thomas Rudkin dan Dennis Austin dari Forethought, Inc. Pada tahun 1987, namanya diubah menjadi "PowerPoint" karena masalah dengan merek dagang, gagasan untuk nama yang berasal dari Robert Gaskins.

Pada saat itu beberapa ahli percaya bahwa "presentasi *desktop*", menggunakan komputer untuk membuat *flip chart* dan transparansi *overhead*, bisa menjadi pasar besar sebagai *desktop publishing*. Pada tahun itu Forethought dibeli oleh Microsoft, dan menjadi Unit Bisnis Grafis *Microsoft*, yang terus mengembangkan perangkat lunak lebih jauh. Versi *Microsoft* PowerPoint diluncurkan secara resmi pada tanggal 22 Mei 1990, hari yang sama dengan *Microsoft* merilis Windows 3.0.

Power Point memperkenalkan banyak perubahan baru dengan merilis PowerPoint 97. Ini menggabungkan bahasa *Visual Basic for Applications* (VBA), yang mendasari semua generasi makro di Office 97.

Power Point 2000 mengenalkan *clipboard* yang bisa menampung banyak objek sekaligus.

Power Point 2002 secara besar-besaran merombak mesin animasi, memungkinkan pengguna membuat animasi yang lebih maju.

Power Point 2007 memungkinkan untuk menghapus latar belakang gambar, dan memberikan efek khusus tambahan untuk gambar, seperti "efek Pensil" sebagaimana layaknya mengubah gambar menggunakan adobe photoshop.

Pada tahun 2012, berbagai versi Power Point mengklaim sekitar 95% pangsa pasar presentasi perangkat lunak, dengan instalasi pada setidaknya 1 miliar komputer.

Dampak Budaya Belajar

Budaya belajar melalui Power Point itu, bukan hanya mempengaruhi kualitas belajar, tetapi berdampak yang lebih luas. Yang jelas proses pembelajaran menggunakan Power Point itu, menjadi lebih memudahkan bagi para pembelajar untuk menyingkat waktu, tenaga dan biaya. Bila presentasi para pembelajar lebih baik, pasti akan mempengaruhi para pebelajar. Menggiring mereka untuk berfikir dengan lebih cermat, merancang proses belajar lebih ringkas, terstruktur, terinci, dan terkendali. Sejujurnya, selama ini saya hanya mengamati bagaimana proses pembelajaran yang saya lakukan hanya di kelas saya. Meski saya belum meneliti secara tertulis, tetapi dapat saya ketahui bahwa mulai dari proses pembuka materi pembelajaran saja, banyak pebelajar yang bertepuk tangan, beberapa tersipu-sipu, beberapa tersenyum-senyum, dan beberapa lagi terheran-heran. Ini menunjukkan bahwa presentasi pembuka materi pembelajaran saya, sudah membuktikan seberapa besar pengaruhnya terhadap budaya belajar. Bila anda masih dalam kategori normal untuk mengembangkan budaya belajar, sudah pasti anda juga bertanya, seperti apa gaya pembuka materi pembelajaran saya?

Pembuka presentasai saya, dimulai dengan bunyi musik pembuka gamelan Jawa. Memang saya keturunan orang Jawa, saya hidup di Jawa, mengajar di Jawa, sudah tentu saya mempunyai kewajiban untuk meng*uri-uri* salah satu kebudayaan Jawa. Memang saat ini dianggap aneh, tetapi saya tidak peduli, karena bagian presentasi ini untuk memusatkan pikiran penonton menjadi khas dan unik. Hal ini perlu dilakukan untuk merangsang perkembangan otak, agar pikiran para pebelajar tetap konsentrasi terpusat pada materi yang akan saya sajikan. Disamping itu agar para pebelajar tidak bermain *handphone* di dalam kelas.

Pada bagian pembuka ini, dilakukan eksplorasi unsur musik, huruf, *sound*, gambar, foto, dan animasi secara holistik. Tidak perlu dalam proses pembuka menggunakan kalimat-kalimat secara tradisi, kan boleh menggunakan cara yang berbeda. Menurut penuturan Lin Zu dan Zheqiong Kong dalam tulisannya yang mengutip pernyataan Hall menyebutkan bahwa *Culture is so broad in its scope that "there is not one aspect of human life that is not touched and altered by culture."* (Hall, 1977, h.14)

Dalam bagian lain Lin Zu dan Zheqiong juga mengutip beberapa pernyataan tentang budaya dari beberapa pendapat diantaranya *It is believed that Sir Edward B. Tylor gave the first definition of culture. He defines culture as "That complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society."(Cited in Yue 1999, p.112) This concept of culture is all-embracing, and includes the behavioral ("custom"), the creative-material ("art"), the institutional ("moral" and "law"), and the cognitive ("knowledge" and "belief"). Robertson (Cited in Deng, 1989) says that "culture consists of all the shared products of human society." Samovar et al (2000, p.36) define culture as "the deposit of*

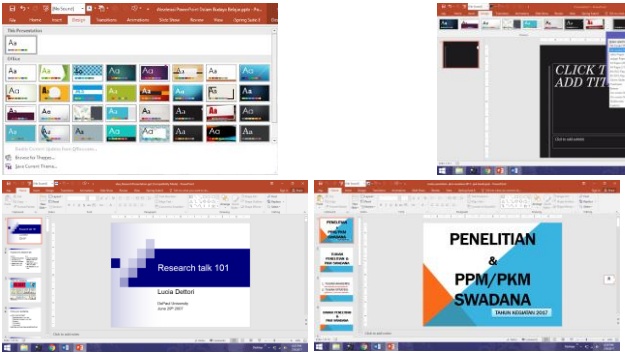
knowledge, experience, beliefs, values, actions, attitudes, meanings, hierarchies, religion, notions of time, roles, spatial relations, concepts of the universe, and artifacts acquired by a group of people in the course of generations through individual and group striving". This is a descriptive definition that tries to cover everything about culture. It has even included the aspect of nonverbal communication.

Membendung Budaya *Mimetic*

Pengertian *mimetic* berasal dari Bahasa Yunani mimesis yang berarti peniruan. Sebagai konsep seni, paham ini berpendapat bahwa karya seni merupakan tiruan kenyataan kehidupan. Peniruan berdasarkan pengalaman empiris. Tugas seni adalah menggambarkan kembali pengalaman manusia sesuai dengan kenyataannya (Google Cloud: http://arti-definisi-pengertian.info/pengertian-mimesis/).

Selama ini, mempelajari Power Point itu terlalu gampang dalam upaya pengembangan budaya mimetik. Diantaranya adalah budaya meniru pekerjaan yang sudah ada, meniru karya yang baik, meniru karya yang indah, dan meniru karya yang mudah. Biasanya hanya berusaha pada budaya lebih baik, lebih indah, dan lebih mudah. Yang paling sulit dikembangkan dan belum tersentuh adalah mengembangkan budaya lebih kreatif dan inovatif. Perilaku seperti ini memang sudah diperhitungkan oleh pencipta Power Point dengan menyiapkan standar struktur rancangan berdasarkan *template*, dan standar *background* yang terbatas. Tujuannya adalah bila penggunaan *background* yang tersedia habis, para pengguna bisa mengembangkan sendiri dari contoh yang sudah ada, agar sesuai dengan misi kreatif materi pembelajaran yang diembannya. Tetapi kenyataannya rancangan seperti ini tidak terbukti lebih mengembangkan

budaya lebih kreatif. Mereka lebih suka menggunakan yang sudah ada, diulang berkali-kali, disampaikan dimana-mana, dan digunakan secara bergantian. Padahal ada cara untuk mengembangkan kreativitas yang mebih mudah agar pengguna powerpoint tidak terjerat dalam persoalan mimetik dalam penyajian presentasi. Template yang masih tersedia selama ini disajikan seperti gambar berikut:



Unesa menyiapkan standar *template* presentasi, dan Anda bisa mengembangkannya sesuai dengan misi dan misi mata kuliah di kelas seperti gambar berikut

Metodologi Keindahan

Kerwin (2015: 1) mengutip pendapat Louis Lankford menawarkan bentuk kritik yang berharga dalam AESTHETIKA: Isu dan Pertanyaan (National Art Education Association, 1992). Premis dasar dia berpendapat bahwa konsep seni seseorang dapat berubah seiring waktu, seiring peningkatan pengetahuan dan keterampilan, serta seiring dengan pergeseran sikap dan nilai. Seleksi dirangkum di bawah ini:

1. Teori Mimetik berhubungan dengan seni yang meniru dunia nyata. Ini menilai seni dengan seberapa baik ia meniru dunia nyata di sekitar kita. Teori meniru

berkembang dalam persepsi kita selama nilai-nilai primer.

2. Ekspresionisme menarik sebuah hubungan antara kekuatan menggugah karya seni, perasaan emosional seniman, dan / atau perasaan responsif penonton. Bentuk tampilan ini sangat personal dan serupa dengan Phenomenology.
3. Teori Formalist menilai sebuah karya seni dengan susunan elemen dan prinsip desainnya. Menganalisis komposisi memberi jalan untuk mempertahankan perenungan estetika dan apresiasi terhadap sifat sensual kerja. Ini adalah cara yang sangat baik untuk mendekati seni sensitif atau sangat mudah berubah dalam diskusi.
4. Bagaimana elemen yang digunakan? Bagaimana komposisi merangsang pandangan mata? Apakah itu seimbang? Jika ada banyak elemen, apakah itu menyatu? Jika tidak, apa yang bisa memperkuat komposisi?
5. Open Concept digunakan saat membuat perbandingan satu karya seni dengan yang lain. Pilihlah karya dari kanon seni yang tak terbantahkan, dan bandingkan dengan karya yang dipertanyakan. Rasa dan pengertian artistik bisa dipahami melalui hubungan ini.
6. Teori Institusional tidak menetapkan kondisi untuk sifat visual atau konten dalam sebuah karya seni. Ini membahas seni pada masanya. "Apa itu seni?" Digantikan oleh "When is art?" The '60s Happening, dan Marcel Duchamp's Dadaist Urinal, Fountain (1921), sesuai dengan paradigma ini dengan sempurna. Arthur Danto menyatakan bahwa, "melihat sesuatu sebagai seni membutuhkan sesuatu yang tidak dapat dikalsinasi oleh mata - atmosfer teori artistik, pengetahuan tentang

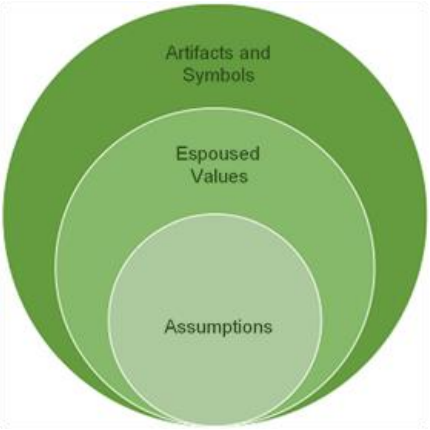
sejarah seni: sebuah 'dunia seni'. Ketika sebuah karya dibahas oleh para seniman, pedagang, kurator, Kritikus, dan pengunjung, (pembuat *tastemakers*), dan karya ditampilkan, dibahas, ditulis, dan dikritik, menjadi diterima sebagai Seni.

7. Teori Kritis dan Pedagogi Postmodernis menyerukan restrukturisasi seni di masyarakat, sehingga perbedaan tradisional budaya tinggi dan rendah atau budaya populer dapat larut. Ide yang lebih demokratis ini adalah bahwa segala sesuatu dapat "menjadi" seni jika direnungkan demikian.

Meningkatkan Budaya Belajar

Budaya belajar merupakan serangkaian kegiatan dalam melaksanakan tugas belajar sebagai kebiasaan, dimana jika kebiasaan itu tidak dilaksanakan, berarti melanggar suatu nilai atau patokan yang ada, dan menjadikan belajar sebagai kegemaran dan kesenangan, sehingga motivasi belajar muncul dari dalam diri kita itu sendiri yang akhirnya produktifitas belajar meningkat. Dengan demikian budaya belajar harus dilaksanakan dalam rangka meningkatkan kehidupan belajar dan produktifitas belajar (Tabrani Rusyan, 2007:12).

Definisi spesifik dari gagasan budaya belajar, bagaimanapun, tidak sering didefinisikan dengan jelas atau mudah untuk ditetapkan. Tetapi untuk memahami gagasan budaya belajar perlu memandang budaya belajar sebagai: sistem asumsi dan nilai dasar yang dinamis dan kolektif yang mengarahkan pembelajaran orang-orang dalam sebuah organisasi. Sebagaimana diajukan oleh Schein (1985) dalam visinya, budaya terdiri dari tiga lapisan.



Sumber: Schein (1985)

Lapisan pertama adalah lapisan artifak: perilaku dan hal-hal yang dapat Anda lihat. Pikirkan bagaimana orang berpakaian, aspek fisik bangunan, ritual dan lambang yang terlihat. Lapisan kedua adalah tentang nilai yang dianut: ini tentang apa yang orang katakan bahwa itu penting bagi mereka. Hal ini tercermin dalam strategi, tujuan dan filosofi. Lapisan ketiga adalah yang paling sulit ditemukan. Lapisan ini adalah tentang apa yang orang "benar-benar" percaya. Seringkali anggapan ini sulit dikenali. Ini adalah tentang apa yang kita yakini sebagai sifat manusia, dan bagaimana orang berhubungan satu sama lain. Terkadang asumsi ini terlihat pada nilai dan artefak kita, namun seringkali tersembunyi dan sulit diwujudkan ke permukaan.

Budaya belajar sejati didorong oleh keinginan untuk memberi keterampilan pada karyawan atau dosen yang mereka perlukan untuk membangun pemahaman dan mengembangkan keterampilan yang relevan untuk memecahkan masalah. Kunci pertumbuhan dalam organisasi mana pun adalah kemampuan untuk berhasil menghadapi

tantangan dan memecahkan masalah. Selama ini yang kita kerjakan adalah membangun bagaimana proses pembelajaran dapat berjalan dan asal pantas dilakukan untuk memenuhi standar pembelajaran. Pertanyaan selanjutnya adalah, apakah para dosen dan karyawan juga memperoleh perlakuan yang selayaknya menjadi tenaga pengajar dan tenaga pendidikan bagi mahasiswa? Waooow rasanya masih belum terpenuhi. Perlu diketahui bahwa pengembangan window office itu selalu dikembangkan secara terus-menerus, bertahap dan berkesinambungan selaras dengan kebutuhan jaman untuk memenuhi kebutuhan perkembangan negara-negara maju, agar dapat melayani kebutuhan masyarakat banyak.

Versi window office pada komputer sudah dikembangkan secara menyeluruh hingga versi terbaru. Hal ini ditulis dengan harapan membantu para pengguna windows, memahami kebutuhan teknologi untuk menghadapai tantangan pada masa mendatang. Harapannya adalah agar para pembelajar mau belajar ilmu baru, mengubah, mengganti dan menyerasikan perkembangan teknologi pembelajaran, sesuai dengan kualitas kemampuan mereka secara optimal. Sehingga para pembelajar dapat meningkatkan kemampuannya sesuai dengan perkembangan teknologi masa kini.

Menggunakan windows itu bukan untuk gagah-gagahan, supaya tampak keren, seolah menguasai teknologi canggih. Itu pandangan yang keliru. Memilih komputer itu tidak perlu "*ndakik-ndakik"*. Misalnya, memilih Apple itu untuk keperluan yang sangat diperlukan dalam bidang *advertisement*, mengolah gambar, menyusun buku, menyeting tata penerbitan, bukan sekedar untuk mengetik dan menulis karya ilmiah. Oleh karena itu pilihlah komputer sesuai dengan kebutuhan. Memang Apple itu terlihat keren, tidak perlu

diragukan, bukan hanya bentuk dan warnanya, tetapi keren logo dan maknanya. Semua orang juga sudah tahu bahwa harganya pasti lebih mahal. Apakah para dosen memahami *advertisement*? Menguasai pengolahan gambar? menguasai program aplikasi video? menguasai animasi? bila tidak menguasai budaya kerja seperti itu, sebaiknya memilih yang lain, yang sesuai dengan kemampuan dan kebutuhan budaya yang biasa kita lakukan, dan tidak malas mempelajari PowerPoint terbaru.

Budaya Berfikir Aktif

Seperti yang ditulis dalam Wiki, bahwa Jerry Pournelle pada tahun 1989 memuji Power Point untuk Macintosh, yang menyatakan bahwa "jika Anda menjalankan bisnis *briefing* dan membuat presentasi, Anda mungkin ingin serius merenungkan mendapatkan Mac II hanya agar Anda dapat menggunakan program ini; Sangat dianjurkan". Pendukung mengatakan bahwa kemudahan penggunaan perangkat lunak presentasi dapat menghemat banyak waktu bagi orang-orang yang sebaliknya akan menggunakan jenis slide bantuan, "*slide"*, papan tulis atau papan tulis visual, atau proyeksi *overhead*. Kemudahan penggunaannya juga mendorong orang-orang yang sebaliknya tidak akan menggunakan alat bantu visual, atau tidak akan pernah memberikan presentasi sama sekali, untuk melakukan presentasi yang sudah direncanakan dan akan dilakukan praktik menulis seperti di papan tulis.

Karena kemampuan Power Point, animasi, dan multimedia menjadi lebih canggih, dan karena aplikasi ini pada umumnya mempermudah presentasi (bahkan sampai pada titik memiliki "*Wizard Auto Content*" yang dihentikan dalam Power Point 2007, menyarankan sebuah struktur untuk sebuah Presentasi). Dengan demikian perbedaan kebutuhan dan keinginan presenter dan khalayak semakin terlihat.

Desainer Power Point yang berpengalaman menunjukkan bahwa "*Auto Content Wizard*" menyebabkan kesalahan yang sangat berkontribusi pada pembekuan slide di layar. Banyak desainer memilih untuk menggunakan "tata letak *slide* kosong" menggantikan pilihan tata letak lain karena alasan ini. Namun demikian, dalam penggunaan bisnis normal, kebanyakan presentasi yang dibuat dengan menggunakan Power Point didasarkan pada tata letak *default* dan pilihan *font*nya. Tentu saja kebutuhan presentasi menggunakan Power Point, memang masih dikembangkan secara terus menerus, hingga sudah beredar Power Point 2010 diuji cobakan pada tahun 2009. Bahkan kita juga terlambat mengikuti perkembangan Power Point 2016 yang sudah diuji kualitasnya mulai tahun 2015.

Budaya Penyajian Efektif

Power Point dalam upaya mengembangkan media pembelajaran, dianggap sangat efektif untuk meningkatkan kulaitas pembelajaran. Tetapi manfaat Power Point terus diperdebatkan, meskipun kebanyakan orang percaya bahwa manfaatnya adalah mempresentasikan presentasi struktural kepada pekerja bisnis, seperti Raytheon Elcan. Penggunaannya di kelas kuliah telah mempengaruhi penyelidikan efek Power Point pada kinerja siswa dibandingkan dengan ceramah berdasarkan proyektor *overhead*, kuliah tradisional, dan ceramah *online*. Tidak ada hasil yang meyakinkan untuk membuktikan atau menyanggah bahwa Power Point lebih efektif untuk retensi pelajar daripada metode presentasi tradisional.

Ahli statistik dan perancang Edward Tufte mengemukakan bahwa karena Power Point sendiri memiliki kemampuan terbatas untuk menyajikan tabel dan grafik yang kompleks, pendekatan yang lebih baik adalah memberi para

penonton data tercetak dan melalaporkan secara tertulis untuk mereka baca di awal pertemuan, sebelum memimpin mereka memulai *siding* melalui laporan tersebut dengan sebuah pembicaraan. Dia mencatat bahwa setelah bencana di Columbia, sebuah laporan mengenai kecelakaan tersebut merekomendasikan agar Power Point tidak boleh digunakan sebagai satu-satunya metode untuk menyajikan materi ilmiah.

Belajar yang efektif dan efisien akan menghasilkan Sumber Daya Manusia yang tangguh, yaitu lulusan yang berdayaguna dan berhasil guna, sesuai dengan tujuan yang ditetapkan. Tujuan yang ditetapkan baik oleh sekolah, pendidikan tinggi, maupun masyarakat itu sendiri. Namun permasalahannya yaitu ketika belajar dirasakan oleh pebelajar dan bukan merupakan suatu kebutuhan mereka, hal ini akan sangat mengakibatkan rendahnya budaya belajar. Berbagai masalah yang mendorong rendahnya kualitas dorongan untuk belajar harus dihilangkan untuk menciptakan iklim belajar yang baik, budaya belajar yang lebih berkualitas dan menyenangkan di kalangan perguruan tinggi.

Budaya belajar Inovatif

Pembelajaran dirancang untuk memberikan ruang yang cukup bagi pembelajar melakukan olah raga, olah rasa, olah rasio dan olah rohani. Pembelajaran meletakkan peserta didik sebagai subyek belajar dan pembelajar sebagai fasilitator. Konsep kegiatan pembelajaran sangat berbeda dengan konsep kegiatan belajar mengajar. Semuanya itu dirancang untuk memecahkan masalah pembelajaran.

Masalah pembelajaran, antara lain berkaitan dengan masalah pengelolaan kelas, prosedur pembelajaran, model pembelajaran, pendekatan dan metode mengajar yang inovatif dan spesifik sesuai dengan karakteristik bidang/program keahlian, karakteristik kompetensi (*subject specific*

paedagogy), serta interaksi dalam pembelajaran untuk mengatasi masalah belajar peserta didik seperti kesalahan-kesalahan belajar dan miskonsepsi. Hal ini sesuai dengan lampiran Permendiknas Nomor 23 Tahun 2006 SKL SMK dirumuskan menjadi 23 item, beberapa diantaranya menyebutkan bahwa 6. Membangun dan menerapkan informasi dan pengetahuan secara logis, kritis, kreatif, dan inovatif; 7. Menunjukkan kemampuan berpikir logis, kritis, kreatif, dan inovatif dalam pengambilan keputusan.

Budaya Berfikir Kreatif

Bersaing dalam upaya meningkatkan kualitas pembelajaran, memerlukan daya fikir yang bersifat kritis, inovatif, imaginatif dan kreatif. Merangsang pebelajar dengan pola berikir kritis dan kreatif adalah sasaran utama bagi semua pembelajar. Hanya saja pemikiran pembelajar perlu ditingkatkan, agar kemampuan untuk mengolah presentasi Power Point menjadi alat yang dapat digunakan untuk mengembangkan budaya berfikir kreatif dapat dicapai secara sengaja maupun tidak sengaja.

Perangkat untuk mengembangkan budaya berfikir kreatif, sudah ditampung dalam wadah yang sudah disiapkan dalam tubuh Power Point. Budaya berfikir kreatif dapat dilakukan pada semua penjuru jurusan, fakultas dan universitas. Langkah selanjutnya tinggal menunggu inspirasi para dosen untuk membangkitkan minat para mahasiswa dalam upaya membangun budaya berfikir kreatif dalam setiap presentasi matakuliah yang diampu dalam pembelajaran.

Budaya Penyajian Kreatif

Ketrampilan berfikir secara kritis dan kreatif, dapat dipadukan di dalam pembelajaran, bertujuan untuk memberi ketrampilan kepada pebelajar supaya berfikir secara kritis dan mengembangkan idea-idea baru. Ketrampilan berfikir

diterapkan kepada pebelajar melalui permasalahan yang tinggi, aktivititas yang membangkitkan pemikiran, penyelesaian masalah dan kaedah-kaedah pengajaran yang dapat mendorong ke arah meningkatkan budaya penyajian kreatif. Karena penyajian kreatif itu hanya memerlukan pemikiran yang berbeda, sekedar berbeda, lebih berbeda, atau sangat berbeda dalam setiap penayangan materi pembelajaran.

Seringkali penyajian presentasi Power Point selalu diubah-ubah, agar tampak sekedar berbeda, tetapi tidak dapat membangkitkan prestasi belajar, malah mengakibatkan sebaliknya, membingungkan, memusingkan kepala dan memuakkan. Jika mampu menyusun materi pembelajaran untuk merangsang budaya penyajian lebih kreatif, akan membantu meningkatkan minat belajar lebih konstruktif dan inovatif.

Budaya interpretatif

Pembelajar dapat mengatur isi materi pembelajaran sesuai dengan dorongan mengembangkan budaya interpretative. Budaya interpretatif, tidak memerlukan pemikiran terlalu dalam, tetapi hanya menyajikan logo, gambar atau tanda-tanda pesan secara visual. Tanda-tanda visual dapat digunakan untuk merangsang minat, mengembangkan kualitas analisis, membangkitkan rasa ingin tahu makna yang tersimpan didalamnya dan berkembang secara otomatis.

Kita mengetahui bahwa semua gambar mengandung makna. Semua makna yang terkandung didalamnya dapat membangkitkan budaya belajar dan menginterpretasikan makna melalui proses berfikir yang berbeda-beda. Oleh karena itu penyajian presentasi Power Point yang baik, dapat membangkitkan perkembangan penonton secara interpretatif

dan fokus. Hanya saja belum banyak yang mengetahui bahwa penyusunan antara gambar utama dan background presentasi, terdapat korelasi yang signifikan dalam upaya mempengaruhi daya interpretasi setiap orang yang menyaksikannya. Memang lebih banyak yang tidak peduli, karena dianggap sebagai hiasan belaka.

Budaya menggunakan Bahasa gambar sudah lama dilakukan manusia, mulai Mesir, Cina, Korea, Jepang, Jawa Kuno, Hindu Bali, Budha, dan lainnya. Hampir semua menggunakan Bahasa gambar. Tentu saja bahasa-bahasa ini tidak berlaku secara global. Semua orang perlu mempelajari budaya lokal untuk memahami Bahasa gambar yang digunakan untuk menunjang budaya komunikasi diwilayah mereka. Kita perlu memahami pula budaya literasi, agar pesan yang kita sampaikan dapat dipahami semua pembaca di berbagai media.

Simpulan

Percepatan menguasai program aplikasi Power Point membutuhkan ideology pembelajar dalam upaya meningkatkan kualitas penyajian presentasi pembelajaran. Perlu dorongan semangat yang kuat untuk membangkitkan minat ingin tahu, memahami isi, menggugah kebutuhan, merangsang minat, mengolah tatatulis menjadi presentasi Power Point yang menyenangkan, untuk membangkitkan budaya berfikir aktif, inovatif, kreatif, efektif, dan interpretatif.

Daftar Rujukan

Hall, E. T. 1977. *Beyond culture*. New York: Anchor Doubleday.

Kerwin, Barbara. 2015. *Drawing from the Inside Out Projects for Beginning through Advanced Drawing*. ATS Art Textbook Society.

Lin Zu & Zheqiong Kong. A Study on the Approaches to Culture Introduction in English Textbooks. *Journal English language teaching* CCSE vol 2 no.1 march 2009. www.ccsenet.org/journal.html.

Rusyan, Tabrani. 2007. *Budaya Belajar yang Baik*. Jakarta: Panca Anugerah Sakti.

Google Cloud: http://arti-definisi-pengertian.info/pengertian-mimesis/

https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Microsoft_Office#/media/File:StarOffice_ and_Microsoft_Office.svg.

Biodata Penulis

Dody Doerjanto, Dr., M.Sn. NIP: 196001121986011002, NIDN: 0012016010, Pangkat/gol/ruang: Pembina Tingkat I/ IV/ b. Jabatan: Lektor Kepala, Pendidikan: S1 Pendidikan Seni Rupa, IKIP Surabaya, 1985; S2 Penciptaan Seni Fotografi ISI Yogyakarta, 2007; S3 TEP UM, 2015. Tempat bekerja: Jurusan Desain FBS Unesa. Riwayat Pekerjaan: Membina matakuliah fotografi, presentasi, audiovisual, computer grafis, dan fotografi 1989-2017. Riwayat Pelatihan : Penelitihan kuantitatif 1988, Penelitian kualitatif 1987, Pengembangan pembelajaran PGSD1988, Pendekatan terapan (AA) 1989. Pengalaman Penelitian Mengkhusukan diri penelitian dalam bidang teknologi pembelajaaran dan fotografi 2015-2017. Karya Ilmiah: *Digital Image-Based Analysis of Cognitive Function and Visual Perception in Learning Photography Makalah seminar internasional Full Paper* ICET 2015. Tertulis dalam prosiding. Kemampuan Program Aplikasi Komputer menguasai 22 program aplikasi komputer.

Eksistensi Perempuan dalam Serat Panji Mbedhah Nagari Bali

Kamidjan
E mail: kamidjan@yahoo.com
Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Serat Panji Mbedhah Nagari Bali, termasuk sastra Jawa klasik yang bersifat istana sentris. Di dalamnya menampilkan tokoh wanita istana. Tokoh wanita yang dihadirkan pengarang, masih bersifat tradisional. Adapun tokoh yang dihadirkan mengangkat eksistensi perempuan. Secara naluriah mereka setia pada suami dan tidak mau dimadu. Walaupun adat di istana menghalalkan para raja maupun punggawa berpoligami. Tetapi tokoh Dewi Surengrana, sering marah dan protes kepada suaminya, Tumenggung Sastramiruda yang memiliki banyak isteri. Perlakuan itu baginya sangat menyakitkan. Meraka menerima perlakuan itu dengan berat hati karena ia menghormati adat. Dalam setiap pertempuran perempuan-perempuan pihak yang kalah selalu menjadi korban, *putri boyongan* yang mau tidak mau menajdi selir. Di sisi lain, perempuan bukan hanya *swarga nunut nraka katut*. Ia juga mampu berperang. Bahkan mereka bisa mengalahkan musuh-musuh. Kelincahan para prajurit perempuan di medan perang bisa dibanggakan. Mereka lincah dalam mengendarai kuda, memainkan senjata dan menguasai teknik berperang. Dengan demikian pandangan masyarakat tentang eksistensi perempuan Jawa yang berpangkal pada budaya Jawa, sebagai *kanca wingking* dan *swarga nunut nraka katut*, harus dipandang berdasarkan pada falsafah Jawa.

Kata kunci : *Serat Panji Mbedah Nagari Bali – eksistensi perempuan*

Pendahuluan
Cerita Panji Sepintas Kilas

Cerita Panji, termasuk salah satu roman Jawa Bali bebentuk kidung, yang cukup tua. muncul sekitar abad XIV-XV Zaman Majapahit, menceritakan kisah percintaan Raden Panji Inu Kartapati dengan Galuh Candrakirana. Dalam kisahnya diwarnai berbagai macam peristiwa sebagai inisiasi kehidupan manusia, selalu mengalami berbagai macam cobaan untuk menuju kedewasaan (Pigeaud, 1967).

Cerita Panji sebagaian besar ditulis di Bali pada masa kerajaan Gelgel dan Klungkung. Serat Panji tertua adalah Malat (*Malat Panji Rasmi*) masih dalam bentuk naskah lontar. Cerita Panji terdapat dalam berbagai bahasa Nusantara, dan sangat digemari. Berdasarkan bahasan tentang tema, cerita Panji menunjukkan bahwa cerita ini sangat digemari oleh masyarakat Bali dan berbagai daerah di nusantara.

Poerbatjaraka (l963;xiii) menyatakan bahwa cerita Panji diilhami peristiwa zaman Prabu Kameswara dengan permaisurinya Sri Kiranaratu raja Kediri. Tema cerita dihubungkan dengan mithe matahari, Yunani Kuna. Pengembaraan Inu Kartapati mencari kekasihnya diibaratkan matahari dan bulan (Suryawisesa, nama lain Kameswara dengan Candrakirana sang permaisuri), keduanya saling setia.

Poerbatjaraka menyelami budaya bangsa, yang sangat tinggi, sampai ke akar budaya yang paling dalam berdasarkan *rasa basa*. Pandangan masyarakat bahwa Panji dan Galuh, titisan Kamajaya dan Ratih, diilhami oleh *cerita Smaradahana*. Sebuah kakawin, kisah kemarahan dewa Siwa ketika sedang bertapa digoda oleh Kamajaya. Kamajaya dipandang dengan mata ketiga, terbakar. Dewi Ratih meratapi dan mohon agar suaminya dihidupkan kembali. Siwa tidak

mengijinkan, tetapi mereka akan dipersatukan, yang akan menjelma pada Panji dan Galuh Candrakirana.

Manggala *Smaradahana* menyebut Kameswara titisan Kamajaya. Nama Kameswara juga terdapat dalam sejarah. Dalam prasasti, Kameswara memerintah pada tahun 1037-l052 C atau 1115-1130. Kameswara ini mungkin, identik dengan tokoh Inu Kartapati dengan permaisuri Sri Kiranaratu (Galuh Candra Kirana).

Berdasarkan tema dan tokoh cerita Panji berasal dari jawa Timur, yaitu kerajaan Kediri, menyebar ke seluruh Nusantara dan kawasan Asia Tenggara. Zaman Majapahit, sebagian besar masyarakat masih terpenngaruh sastra Jawa Kuna terutama dari segi isi. Di pihak lain masyarakat mulai jenuh. Mereka menginginkan pembaharuan. Pengaruh India mulai memudar dan bahasa Sansekerta sudak tidak dikuasai lagi. Walaupun cerita asing, terutama yang berbau Islam mulai datang melalui daerah Melayu, tetapi mereka belum berminat mengemasnya. Mereka lebih tertarik, mencoba menggubah cerita bersumber pribumi. (Poerbatjaraka 1957).

C*erita Panji* mempunyai peluang yang cukup lebar dan ternyata pilihan jatuh ke cerita tersebut. Cerita itu sudah berkembang dalam bentuk lisan. Rassers (1922), mengatakan bahwa tema Panji sudah ada jauh sebelum masyarakat India datang ke Indonesia tetapi baru terungkap pada zaman Majapahit. Berdasarkan ciri-ciri cerita Panji masyarakat Jawa memiliki budaya yang sangat tinggi. hal itu tampak pada (1) settingnya selalu menyebut 4 kerajaan, yaitu Koripan atau Kahuripan (Jenggala atua Keling), Daha (Kediri atau Mamenang), Gegalang atau Urawan, dan Singasari. (2) perkawinan putra mahkota Koripan denga putri Daha menjadi tema pokok semua cerita Panji. (3) Sang pangeran bernama Raden Panji atau Raden, Ino tetapi dalam beberapa cerita memiliki nama sesuai dengan penyamarannya, sedangkan

sang putri disebut Raden Galuh Candrakirana atau nama lain sesuai dengan penyamarannya. (4) Mereka sudah dipertunangjkan tetapi sang Panji atau sang putri menghilang dan salah satu di antaranya mencari, dengan nama samaran. Semua cerita selalu berakhir dengan adegan pertemuan kedua kekasih tersebut. (5) Tokoh utama selalu diiringi oleh para sahabat (punakawan), yang pernah hidup bersama-sama di istana. Yaitu yaitu Jurudeh, Punta, Prasanta dan Kartala, mereka disebut kadehan.

Poerbatjaraka (1963), mengatakan bahwa penyebaran cerita Panji sangat luas, meliputi Bali, Sumatera, Kalimantan, Sulawesi, Lombok, daerah Sunda, dan sampai ke Siam. Dalam sastra Jawa baru terdapat beberapa versi, di antaranya: *Panji Angreni,Panji Dhadhap, Panji Sekar, Panji Kudanarawangsa, Panji Dhadhap, Panji Jayalengkara, Panji Gandrung Angreni, Panji Jayengtilam, Panji Musna, Panji Asmarabangun, Panji Jayengsari, Panji Klana Tunjungseta, Panji Suryawisesa, Panji Panuba, Panji Jayakusuma, Panji Madu Branta, Panji Murtasmara, Panji Angronakung, Panji Blitar, Panji Raras, Ngrenaswara, Retnapanuba,Panji mBedhah Nagari Bali,* dll. (Behrend T. E. 1991).

Cerita Panji mendapat perhatian para peneliti. Misalnya Playte, meneliti cerita Panji di daerah Banten, Kreymer, dongeng yang berkaitan dengan cerita Panji di Malang (l891), Since meneliti *Hikayat Cekele* di Makasar (1889), Van Erde meneliti *Tutur Monyeh* di daerah Lombok (1906), Joynboll, *Lutung Kasarung* di Pasundan (l911). Rassers, cerita Panji di daerah Melayu (1922 dan l939). Sedangkan di Siam, terkenal dengan nama Enau. Poerbatjaraka meneliti Cerita Panji di Jawa dikaitkan dengan kebudayaan dan sejarah. Selain itu beliau juga membandingkan cerita Panji yang terdapat di Malayu, *Hikayat Panji Semirang*, *Cerita Panji* dari *Kamboja, Panji* dalam Serat Kandha*, Cerita Panji Angron Akung, Panji*

Jayakusuma, Panji Palembang, Panji Kuda Narawangsa, dan *Malat Panji Amalat Rasmi)*.

Cerita Panji Jawa sangat digemari oleh masyarakat Jawa, sehingga muncul berbagai macam dongeng. seperti, *Andhe-andhe Lumut, Timun Mas*, *Keong Mas, timun Mas, Kinjeng mas, Othak-othak Ugel, Cindhe Laras*, dsb. Penyebaran cerita Panji melaui jalur tulis, lisan dan pentas. Jalur tulis, berbagai macam cerita Panji dalam bentuk karya sastra, ada yang berbentuk *kidung, tembang macapat*, maupun prosa (Jawa baru, dan sastra Melayu), bahkan ada pula yang digubah dalam bentuk drama atau lakon. Jalur lisan, di kalangan masyarakat pedesaan, kebiasaan mendongeng kepada anak cucu, sebagai pengantar tidur masih berlaku walaupun, mulai berkurang, karena masuknya pengaruh globalisasi dan informasi. Pentas, cerita Panji sering dipentaskan baik sebagai pentas tradisional, seperti ludruk, kethoprak, wayang gedhog, wayang topeng, maupun drama modren yang sengaja mengangkat cerita rakyat, terutama yang berkaitan dengan cerita Panji.

C.C. Berg dalam bukunya Inleiding Tot de Studie van het Oud-Javaansche (1928,65), penyebaran cerita Panji di Nusantara pada zaman Pamalayu (1277M), sebagai batas awal, sedangkan batas akhir diperkirakan tahun 1400 M. Untuk membuktikannya, Berg mengemukakan adanya berbagai versi cerita Panji yang disadur dari bahasa Jawa Pertengahan ke dalam bahasa Melayu. Tahun 1930, dalam artikelnya, cerita Panji yang berbahasa Jawa mungkin sudah populer di lingkungan istana raja-raja Jawa Timur tetapi oleh pendukung tradisi Hindu terdesak dan sebagai sastra kurang bermutu dan baru berkembang di Bali secara bebas (Poerbatjaraka, l963.403). dalam buku yang lain Poerbatjaraka (1967) mengatakan bahwa pada zaman Pamalayu, ingatan masyarakat terhadap kerajaan Singasari masih segar. Pada

hal dalam *cerita Panji* diceritakan bahwa Singasari sejaman dengan Kediri. Ini merupakan salah satu anakronisme. Oleh sebab itu, redaksi Panji yang asli, semestinya ditulis ketika ingatan masyarakat terhadap Singasari mulai pudar. Cerita Panji ditulis pada zaman Majapahit atau zaman kejayaan kerajaan Jawa. Sedang penyebarannya mesti jauh sesudah itu.

Berg berpendapat bahwa cerita Panji timbul sebelum jaman Majapahit dan menyebar ke seluruh Nusantara maupun mancanegara dibawa oleh tentara Majapahit ke Pamalayu. Sedangkan Hoykaas (l951) mengatakan bahwa di daerah Melayu terdapat berbagai macam versi cerita Panji. Asumsinya (1) Ketika cerita Panji pertama ditulis orang tidak lagi menggunakan bentuk kakawin. (2) Struktur cerita Panji banyak menyebut nama geografis Jawa dan tokoh, berdasar data sejarah mirip dengan *Pararaton*, meliputi hampir semua *cerita Panji,* yang didukung prasasti. Argumentasi Poerbatjaraka, bahwa cerita Panji mendapat pengaruh *Pararaton*, tetapi penulis berpendapat lain mungkinkah *Pararaton* mendapat pengaruh *cerita Panji.*

Stuterheim mencoba menentukan timbulnya cerita Panji, dengan data relief candi Gambyong dan candi Panataran di Blitar peninggalan kerajaan Majapahit. Bila dikaitkan dengan eksternal evidensi, sebuah cerita dipahatkan dalam relief candi maka ketika candi itu dibangun cerita itu sudah ada atau mungkin popular. Berdasarkan pendapat para ahli dan bukti luar, dipastikan bahwa pada zaman Majapahit *cerita Panji* sudah ada atau berkembang. Sedangkan bila cerita itu bisa berkembang sangat luas sampai ke mancanegara tentu ada yang membawa atau sengaja menyebarluaskannya.

Berg, (1985) zaman Majapahit mengalami zaman keemasan dan mengadakan ekspansi ke seluruh Nusantara, ketika itulah *cerita Panji* disebarluaskan baik secara sengaja

maupun tidak. Pendapat Berg bahwa pada zaman Pamalayu merupakan batas paling awal, tahun l400, merupakan batas paling akhir timbulnya *cerita Panji*, mungkin dapat diterima. juga didukung data eksternal, yaitu pemahatan cerita pada relief candi, yaitu candi Panataran.

Cerita *Panji* merupakan salah satu karya sastra Jawa yang banyak mempengaruhi sastra Melayu. Salah satu di antaranya *Hikayat Cekel Wanengpat.* Van Der Took mengatakan bahwa cerita tersebut sangat menarik dan mempengaruhi hampir seluruh hasil sastra Melayu.

Dalam sastra Melayu cerita *Panji* yang populer hanya ada 3, *yaitu Hikayat Cekel Wanengpati, Hikayat Panji Kuda Semirang* dan *Hikay*t *Panji Semirang*. Tetapi *Cerita Panji* di Melayu terdapat berbagai macam versi, sebagian masih dalam bentuk naskah. Misalnya*; Hikayat Jaran Kinanti Asmaradana, Hikayat Anom Mataram, Hikayat Mesa Gimang, Hikayat Urip Panji Jaya Lelana, Hikayat Prabu Anom, Hikayat Naya Kusuma, Hikayat Susupan Mesa Kelana, Hikayat Asmara Jaya, Hikayat Mesa Kagunan Sri Panji Wila Kusuma, Hikayat Prabu Jaya,Hikayat Mesa Tandraman* (Fang, hal.96). Selain itu masih terdapat cerita Panji yang lain, seperti *Hikayat Undaan Panurat, HikayatGaluh adigantung, Hikayat Rangga Arya Kuda Nestapa, Dalang Pudak Asmara, Hikayat Endang Malat Rasmi, Hikayat Susunan Kuning Negeri Gegelang, Dalang panguda Asmara, Hikayat Mesa Indera Kusuma*, dll, (Hoykaas, 1951;102).

Di Bali terdapat beberapa versi, di antaranya *Wangbang Wideha, Undakan Pangrus, Kidung Waseng, Smarawedana, Dangdang Pethak*, dan *Malat* (Panji Amalat Rasmi), berbahasa Jawa Pertengahan, merupakan cerita yang paling panjang (Robson, 1975:5).

Eksistensi Perempuan

Masyarakat Jawa telah mengenal emansipasi wanita sejak zaman Jawa Kuna. Hal itu telah tercatat dalam sejarah. Abad ketujuh Kalingga, sebuah kerajaan di Jawa Tengah diperintah oleh seorang wanita, bernama Putri Shima. Ia terkenal keadilan dan kebijakannya dalam pemerintahan. Majapahit negara terbesar di Nusantara, selama dua periode diperintah oleh perempuan. Tri Buanatunggadewi memerintah tahun 1328-1350 M. Tahun 1331 atas prakarsa Patih Gajah Mada ia berhasil memadamkan pemberontakan di Sadeng (Sukmono,1993:71). Tahun 1429-1447 Suhita, menduduki tahta menggantikan ayahnya, Wikramawardana. Informasi tersebut menunjukkan bahwa perempuan memiliki hak dan kewajiban sama dengan kaum lelaki, dan mampu memegang tata laksana pemerintahan. Dengan berpegang pada hak dan kewajiban, pria dan wanita memiliki kedudukan yang sama. Wanita pun mampu memegang pemerintahan dan kekuasaan tertinggi. Mereka menjalankan tugas dan kewajiban sesuai hak dan kodratnya. Hal semacam itu terjadi lagi pada awal abad ke-21. Saat itu NKRI dipimpin oleh seorang perempuan, Megawati Sukarnaputri, perempuan pertama memangku jabatan presiden di Indonesia.

Karya sastra merupakan cermin budaya bangsa yang bersifat rokhani. Ia merupakan kristalisasi dan dokumentasi masyarakat pendukungnya. Di dalamnya memuat berbagai aspek kehidupan masyarakat, seperti adat-istiadat, kepercayaan panda-ngan hidup serta mencatat berbagai peristiwa yang terjadi di sekitar pengarang (Suwarni, 1996:4). Sastra Jawa yang didukung masyarakat Jawa merupakan cermin kehidupan masyarakat Jawa yang dipadukan dengan fantasi pengarang. Salah satu unsur yang tampak adalah penampilan tokoh wanita yang kedudukannya dalam cerita cukup penting. Sejalan dengan pendapat Darusuprapta (1980) menyatakan bahwa karya sastra (fiksi) yang tidak

Penampilan tokoh wanita yang mendominasi cerita, dalam sastra Jawa mulai tampak sejak awal pertumbuhannya pada periode sastra Jawa Kuna, abad ke-10 M. Walaupun pada awalnya penampilan tokoh-tokoh tersebut hanya bersifat tersamar, dan sebatas pemilihan jodoh dan membela keadilan dan kebenaran. Tetapi hal itu merupakan manifestasi jiwa wanita Jawa. Kahadiran tokoh wanita dalam sastra Jawa merupakan salah satu usaha membebaskan diri dari kungkungan kaum lelaki (Hutomo, 1987). Selain itu juga merupakan kepedulian pengarang terhadap eksistensi wanita di sekelilingnya.

Dalam sastra Jawa Kuna, karya yang menampilkan tokoh wanita sebagai figur wanita mandiri antara lain: *Sumanasantaka, Gathutkacasraya, Arjunawiwaha, Kresnayana* dan sebagainya. Periode berikutnya, karya sastra Jawa Pertengahan yang sebagian besar mengambil sumber pribumi, di antaranya: *Cerita Panji, Kidung Sunda, Sudamala, Sri Tanjung Calonarang* dan sebagainya. Periode Jawa Baru, ketika pengaruh Islam masuk, semakin banyak karya yang menampilkan tokoh wanita sebagai pejuang membela kebenaran dan keadilan.

Cerita Panji, merupakan salah satu karya sastra Jawa yang mengambil sumber pribumi. Di dalamnya banyak mengangkat derajat dan martabat wanita dengan tema emansipasi sebagai cermin eksistensi wanita pada zamannya. Melalui perwatakan tokoh dalam karya tersebut dapat diambil sisi positif baik sebagai makhluk individu maupun sosial. Salah satu versi cerita Panji berbahasa Jawa adalah *Serat Panji Mbedhah Nagari bali.* Versi tesebut terdapat beberapa naskah. Di Museum Sanabudaya Yogyakarta terdapat koleksi dengan seri Nomor: PBC 63, SK 12, dan SK 14. Selain itu masih ada versi lain, dengan judul *Panji Mbedah Nagari Bali* koleksi Administrasi Jawi Kandha, Surakarta yang dialih

aksara oleh Soenarko H. Poespita, diterbitkan oleh balai Pustaka, Depdiknas, tahun 1979. Teks tersebut dipakai sebagai materi penyusunan makalah ini.

Rassers, (1922) mengatakan bahwa asal-usul cerita Panji dikaitkan dengan mitologi Jawa tentang matahari dan bulan. Menurut pandangan masyarakat Jawa terdapat dua golongan bersifat eksogami, *dualistis komplementer (conflich duality ide*), dua hal yang saling bertentangan tetapi saling melengkapi. Setiap cerita Panji, Panji kawin dengan Candrakirana dan adik Panji Dewi ragil Kuning kawin dengan Gunungsari, adik Candrakirana. Kisah Panji dengan kekasihnya merupakan ujian, atau inisiasi untuk menguji kedewasaan masing-masing. Endingnya, perkawinan merupakan penyempurnaan inisiasi tersebut. Sebelum menikah mereka mengalami berbagai cobaan. Misalnya panji menghilang, Candrakirana mencari atau sebaliknya. Dalam pencarian itu keduanya menyamar, hingga sulit dikenali.

Serat Panji Mbedhah Nagari Bali, menunjukkan aspek eksistensi perempuan di antaranya tokoh wanita yang menentang poligami, ikut berlaga di medan perang, dan pengembangan budaya, dll. Kajian ini difokuskan pada eksistensi perempuan yang menentang poligami dan perempuan sebagai prajurit. Dijelaskan bahwa bila suami bertempur, para isteri pun mengikuti. Di medan perang mereka bukan sekedar mendampingi di pesanggrahan tetapi juga ikut bertempur. Sedang dalam pengembangan budaya, di sela-sela pertempuran mereka menghibur diri dengan tarian dan gamelan. Hal itu bukan hanya dilakukan oleh para pria, tetapi wanita pun ikut berpartisipasi. Eksistensi perempuan dalam bahasan ini difokuskan pada :

Setia dan Menentang Poligami

Dalam sebuah rumah tangga, seorang wanita dituntut mampu menjalankan kewajiban sebagai ibu rumah tangga, pendamping suami dan mendidik anak. Namun demikian dewasa ini ia masih mempunyai kesempatan untuk bermasyarakat dan mengembangkan prestasi sesuai dengan keahliannya. Seorang isteri dituntut kesetiaan dan ketaatan pada suami sebagai kepala keluarga. Walau sebenarnya kesetiaan bukan milik para wanita. Seorang pria yang bersuami pun dituntut kesetiaan. Selain kesetiaan wanita juga dituntut bisa melaksanakan tugas rumah tanga yang menjadi tanggung jawabnya. Dalam pembahasan subbab ini difokuskan pada kesetiaan dan tugas utama sebagi ibu rumah tangga.

Sastra Jawa klasik yang sebagian besar bersifat istana sentris**,** penampilan tokoh wanita masih sangat tradisional. Keberadaan kaum perempuan masih di bawah kekuasaan lelaki, walau mereka bisa menunjukkan kelebihan yang dimilikinya. Tokoh- tokoh yang dihadirkan sebagian perempuan yang tertindas, baik secara lahir maupun batin. Hal itu juga tampak dalam *Serat Panji mBedhah Nagari Bali*. Penindasan tampak pada poligami, yang seolah dihalalkan oleh agama masyarakat. beberapa tokoh menolak poligami. Hal tersebut bertentangan dengan hak kaum perempuan.

Dalam karya tersebut tampak bahwa seorang raja atau punggawa memiliki banyak isteri merupakan hal yang wajar. Walau sebenarnya tidak semua perempuan mau dimadu. Bila hal itu terjadi ia menderita dan sakit hati.

Bagian awal diceritakan isteri Tumenggung Sastramiruda, berasal dari Patani, bernama Dewi Bintara. Ia sangat cantik, lincah, setia dan penurut. Siang malam ia menderita. Karena suaminya memiliki beberapa isteri. Ia sadar bahwa seorang pria memiliki beberapa isteri itu wajar. Bahkan menikahi seratus oreng isteri pun tidak ada larangan. Tetapi

baginya sebagai isteri tindakan itu sangat menyakitkan. Apa lagi sang suami setiap hari pulang larut malam bahkan sering tidak pulang dengan berbagai alasan. Kutipan berikut:

> *...., rabine Sastramiruda, Dewi Bintara namane, dasar ayu warnanira, ...,*
> *Raina wengi anangis, ..., sambat-sambat sang prabu, angumpah-umpah ing priya.*
> *Nora menging wong rabi, anganggowa sawatara, aja gawe laraningong, pan wus jamake wong priya, nandhing milih wanodya, angayunana wong satus, mbok aja murang tata, (P.I. 2-4).*

Kutipan di atas menunjukkan bahwa sebagai seorang permaisuri ia ingin mendapatkan perhatian dari suami. Ia tidak ingin disakiti. Bahkan nasihat dayang pun, ditolaknya karena tidak sesuai dengan hati nurninya, ia tidak mau menerima perlakuan suaminya. Dia tidak melarang berpoligami, tetapi janagn menyakiti hati sang isteri. Walau hal itu menjadi tradisi di istana. Kutipan berikut:

> Pawongan umatur malih, mas ayu sampun mangkana, sampun jamake wong wadon, tinimbang tresna ing priya, den agung tarimanya, Dewi Bintara amuwus, *Heh Byang sira menenga*. (P.I. 6).

Kutipan di atas menunjukkan bahwa sang putri tidak mau menerima kenyataan bahwa setiap wanita harus menerima bila ia dimadu. Bahwa seorang pria menikah lebih dari satu emrupakan hal yang wajar. Tetapi Dewi Bintara menolak. Bahkan emban yang memberi nasihat pun dibentak.

Bait-bait berikutnya ia protes kepada suaminya. Bahwa ia berkali-kali dibohongi dengan berbagai alasan. Teguran sang isteri dijawab dengan gurauan. Dalam suasana

demikian datang utusan bahwa sang tumenggung harus segera menjalankan tugas, berperang (P. I. 23-28).

Di bagian lain, Putri Ngurawan jatuh cinta kepada Demang Sastrawijaya. Cinta itu pun mendapat tanggapan. Tumenggung Sastramiruda mendapat tugas mengontrol puri. Ia bertanya kepada raden Rangga penjaga puri, apa yang terjadi. Ia menceritakan bahwa Demang Sastrawijaya masuk keputren, bagai seorang pencuri karena ingin menemui putri Ngurawan. Di sisi lain putri Ngurawan juga merindukannya. Ia tidak bisa tidur. Sepanjang malam hatinya gundah. Sastrawijaya tiba di keputren. Sang putri sangat bahagya karena yang dirindukan datang menjelang. (P. II. 27-29, P.III.1-5). Keduanya memadu kasih. Para punggawa merasa curiga. Mereka mengelilingi puri. Sang pencuri hati ketahuan oleh Dewi Kilisuci, dikejar. Melarikan diri. Setibanya di rumah disambut oleh isterinya. Mendengar pengakuan suaminya ia menangis. Ia tidak kuat menahan derita. Ia tidak mau dimadu.

Suatu hari Tumenggung Sastramiruda mendapat tugas menaklukkan negara Bali, dengan membawa seekor kuda betina. Hal itu merupakan simbol bahwa ia pasti bisa memenangkan pertempuran. Kuda tersebut dimaksudkan untuk membawa *putri boyongan,* (P.III.33-37). Nasib wanita istana dalam sastra tradisional bila negara kalah dalam pertempuran selalu menjadi *putri boyongan*. Nasib tersebut berlanjut bila sang raja telah memiliki permaisuri ia dipastikan menjadi selir. Tetapi bila masih lajang nasibnya lebih baik sebab ia akan diangkat menjadi permaisuri. Dewi Surengrana, sangat cantik, lincah, tetapi ia berani menentang suami bila ia dikhianati (P.III.38). Menjadi *putri boyongan* merupakan aib bagi perempuan. Hal itu dikemukakan oleh Dewi Surengrana, isteri Tumenggung Sastramiruda. Ia juga mantan *putri boyongan*. Ia pernah menjadi selir Raja Jayakusuma, setelah bosan diberikan kepada Sastramiruda.

Ia merasa dikecewakan dan direndahkan. Baik permaisuri maupun selir, harus siap menjadi *putri boyongan* bila sang raja kalah perang. Mereka harus menerima nasib walau dalam hati ia merasa berat menjadi *putri boyongan*. Pada hal dari hati tak seorang pun mau dimadu. Kutipan berikut:

> *Mojar Dewi Surengrana, jamak garwane narpati, yen kakunge kalah yuda, pesthi katawan kang estri, tan beda awak mami, yen kasoran ki tumenggung, yekti dadi boyongan, kucem sagung para putri, osiking tyas ala temen boboyongan.*
> *...., wurung laki rajeng Bali, sakehe para putri, kagarwa Raden Tumenggung, wus karsaning Jawata, sira dadi maru mami, lara pati wanodya darma punapa (P. 24.16-17).*

Kutipan di atas menunjukkan bahwa dalam sastra Jawa klasik, dengan seting istana, perempuan mempunyai kedudukan yang cukup tinggi. ia bisa menajdi prajurit. Namun demikian bila dalam pertempuran itu negara yang dibelanya kalah, ia harus siap menjadi *putri boyongan* dan siap dimadu. Mereka gagal menjadi isteri raja Bali. Putri-putri itu menjadi isteri Tumenggung Sastramiruda.

Perempuan dalam Pertempuran

Pertempuran bukan monopoli kaum pria. Wanitapun memiliki kewajiban untuk membela negara, seperti yang tercantum dalam UUD 45. Hal itu bukan hanya terdapat dalam karya sastra. Dalam realita pun hal itu cukup banyak dibuktikan. Dewasa ini banyak wanita Indonesia yang memiliki pendidikan kemiliteran, sebagai pendidikan formal. Dalam hal ini pemerintah juga menaruh perhatian terhadap kemampuan perempuan di bidang kemiliteran. Setiap angkatan bersenjata, memiliki anggota wanita. Mereka tak

canggung di medan laga atau pun menjalankan tugas sesuai dengan profesinya.

Dalam sastra jawa klasik, yang bersifat istana sentris, tampak bahwa kaum perempuan memiliki kelebihan. Salah satu di antaranya mereka dilatih menjadi prajurit. Hal itu juga terdapat dalam *Serat Panji Mbedhah Nagari Bali*. Salah satu tokoh wanita yang menjadi prajurit adalah Dewi Dewi Surengrana, putri dari Cemara, isteri Klana Jayakusuma. Ia ingin ikut bertempur melawan prajurit bali. Sang suami tidak mengizinkan dengan alasan khawatir terjadi sesuatu ayng tidak diinginkan. Kutipan berikut.

> *...., sampun melu mirahingsun angger, atunggunen pakuwone yayi, apan wadya alit, saduman kang kantun.*
> *...., rajeng Bali asekti wartne, lamun ingsun kasambut ing jurit, eman sira gusti, katawan ing pupuh.*
> *...., kinakudang dadi prajurit, milaningsun krami, arsa tunggal larung.*
> *Lamun sira mati baluwarti, kasoran palugon, pan kawula mati lelarane, alumuh kari pangeran mami, ...(P.VI.3-6).*
> *...., garwanipun tumenggung, amung sawiji gusti, putri saking Cemara, aran Dewi Surengrana, kinakudang yen putri ayu prajurit, aremen nunggang rata (P. IX.19).*

Kutipan di atas menunjukkan bahwa seorang perempuan juga mampu menjadi prajurit. Sebagai isteri seorang tumenggung ia tidak mau berpangku tangan. Ia ingin membantu suaminya di medan perang. Walau perempuan ia seorang prajurit. Sebagai prajurit ia tidak takut mati. Walau raja bali terkenal kesaktiannya ia tidak takut.

Dalam pertempuran keberanian dewi Surengrana tak diragukan lagi. Ia lincah dalam mengendarai kereta, dengan busana keprajuritan, tampak sangat tampan (P. XIV.19). Dia

tidak mau ketinggalan. Ketika suaminya berangkat ke medan perang ia sanggup menjadi senapati. Kutipan berikut:

> *Matur Dewi surengrana, Pengeran sang adipati, alah ta mangga lumampah, ambedhah nagari bali, reh ta sang rajeng Bali, mring pangran tan arsa teluk, luhung karumiyinan, pinnarwasa mrih kajodhi, ulun sanggup kinarya cucuking yuda (P. XIV.15).*

Kutipan di atas menunjukkan bahwa Dewi Surengrana siap melaksanakan tugas menaklukkan negara bali. Meskipun ia tahu bahwa prabu Jayakusuma, raja bali terekenal kesaktiannya ia tidak takut. Ia bersedia menjadi manggalayuda, pimpinan dalam pertempuran. Tekadnya sudah bulat untuk membantu suami di medan laga. Ia berjanji sehidup semati dengan sang suami. Ia siap bertempur dengan berbagai macam senjata (P. XV. 3-7). Di medan perang ia memimpin barisan beranggotakan 500 bala tentara, sambil mengendarai kereta. Ia mendengar kabar suaminya mati di medan laga. Amarahnya membara ia mengamuk. Ia memanah membabi buta sambil melarikan kudanya. Kutipan berikut:

> *Angandika kusuma yu ing Cemara, ingsun lumayu jurit, angrebut pangeran, ingkang kinarya lesan, lamun sida angemasi, kanjeng pangeran, pan ingsun milu mati.*
> *Lamun ingsun biyang yen kongsi mundura, mendah dukane benjing, lah mangsa kendela, putrine wong Cemara, binoyong maring wong Bali, angur matia, aja adoh lan gusti.*
> *Lawan maneh biyang ywan sun palasaran, mendah ucpe benjing, angur ngong belaa, marang kanjeng pangeran, ... tan wande sun belani.*
> *Ulungena biyung panahku lan pedhang, lawungku daradasih, age akambila, sun arsa ngamuk ngrana, ...*

Sigra mangsah ing rana nanderken rata, saha wadya mangungkih, dewi Surengrana, angamuk gandhang-gandhang, sarwi asikep jemparing, ... (P. XVI. 4-8).

Kutipan di atas menunjukkan bahwa sebagai isteri seorang tumenggung dan prajurit Dewi Surengrana tidak takut mati di medan perang membawa berbagai macam senjata. Ia bertempur membantu suaminya. Ia tidak mau menjadi putri boyongan. Ia bertekad lebih baik mati daripada menjadi putri boyongan. Usahanya pun berhasil ia bisa mengalahkan prajurit Bali.

Tokoh lain yang menunjukkan eksistensinya sebagai perempuan adalah Dewi Ragil Kuning, atau Dewi Onengan, adik Panji. Atas saran Dewa Bayu ia menyamar menjadi laki-laki gagah, menghamba kepada raja Bali. Karena banyak membantu sang raja ia diangkat menjadi patih bernama Jayaasmara.

Jayaasmara adalah adalah Ragil Kuning, yang menyamar menjadi seorang pria. Ia melakukannya atas saran Dewa Bayu, ketika ia meninggalkan istana untuk mencari kakaknya, Raden Panji. Dalam pertempuran ia dikalahkan oleh Dewi Surengrana, diikat kain sutra kuning, dibawa ke pesanggrahan tanpa sepengetahuan prajurit Bali. Sang dewi tahu bahwa patih Jayaasmara adalah Ragil Kuning. Ia menegtahui dari ciri sang dewi. Ragil Kuning juga tahu bahwa Surengrana adalah Dewi Sekartaji. Mereka berpelukan melepas kerinduan. Jayaasmara dianjurkan berpenampilan sebagai wanita, diberi nama dewi Ekawarna dengan syarat ia tetap dalam penyamaran. Ia seorang prajurit yang handal. Kutipan berikut:

Mesem Dewi Surengrana, mbok ipe kelangkung sekti, wong cemara kabeh rusak, mancanagara keh mati, karantene asekti, ..., Ni ipe asinjanga, dimene ayu katawis, ...

Ki Tumenggung angandika, sira sun wehi kakasih, aran dewi Ekawarna, ..., nanging wewekas mami, den bisa anamur laku, mung sira ariningwang, ingkang dadi woding ati, wadon-wadon sira sekti mandraguna (P. 17.23-24).

Kutipan di atas menunjukkan bahwa Patih Jayaasmara adalah Dewi Ragil Kuning yang menyamar menjadi seorang pria, atas saran Dewa Bayu. Ia pergi ke ke hutan, karena hatinya sangat bingung. Ia tidak tahu harus berbuat apa. Beberapa hari ia berada di tengah hutan, kurang makan maupun tidur. Ia lemah lunglai. Dewa Bayu menjumpainya. Ia menyarankan agar menyamar menjadi seorang pria dan menghamba raja Bali dengan nama Jayaasmara bila ingin bertemu dengan sang Dewi. Semula ia menjadi prajurit. Ia diangkat menjadi patih, sebab ketika sang raja berburu, dikejar seekor naga taksalka yang sanagt besar, tak seorang pun berani menangkapnya, ia berhasil dan membunuhnya (P.17. 25-28). Jabatan Patih berhasil disandangnya karena keberanian dan tanggung jawab terhadap sang raja. Jabatan patih adalah jabatan setara denagn wakil raja (presiden?). Jabatan itu diperoleh bukan tanpa perjuangan. Karena jasanya menyelamatkan sang raja dari gigitan ular, maka ia diangkat menjadi patih kerajaan.

Simpulan

Berdasarkan uraian pada pembahasan, maka pada kesempatan ini penulis akan menyampaikan beberapa butir simpulan. Adapun simpulannya adalah sebagai berikut, cerita Panji sangat terkenal pada masa lalu. Cerita ini bersumber dari kerajaan Kediri Jawa Timur, kemudian menyebar ke seluruh Nusantara, termasuk di Asia Tenggara. Di Bali cerita Panji banyak digemari oleh masyarakat. Ada beberapa teks Panji di Bali. Demikian pula di Jawa dan Sumatera.

Serat Panji MBedhah Nagari Bali, termasuk sastra Jawa klasik yang bersifat istana sentris. Di dalamnya menampilkan tokoh wanita istana. Tokoh wanita yang dihadirkan pengarang, masih bersifat tradisional. Adapun tokoh yang dihadirkan mengangkat eksistensi perempuan. Secara naluriah mereka setia pada suami dan tidak mau dimadu. Walaupun adat di istana menghalalkan para raja maupun punggawa berpoligami. Tetapi tokoh Dewi Surengrana, sering marah dan protes kepada suaminya, Tumenggung Sastramiruda yang memiliki banyak isteri. Perlakuan itu baginya sangat menyakitkan. Meraka menerima perlakuan itu dengan berat hati karena ia menghormati adat. Dalam setiap pertempuran perempuan-perempuan pihak yang kalah selalu menjadi korban, *putri boyongan* yang mau-tidak mau menajdi selir.

Di sisi lain, perempuan bukan hanya *swarga nunut nraka katut*. Ia juga mampu berperang. Bahkan mereka bisa mengalahkan musuh-musuh. Kelincahan para prajurit perempuan di medan perang bisa dibanggakan. Mereka lincah dalam mengendarai kuda, memainkan senjata dan menguasai teknik berperang. Dengan demikian pandangan masyarakat tentang eksistensi perempuan Jawa yang berpangkal pada budaya Jawa, sebagai *kanca wingking* dan *swarga nunut nraka katut*, harus dipandang berdasarkan pada falsafah Jawa. Sebab secara sepintas, pandangan itu menganggap perempuan Jawa tidak meiliki martabat, sebab hanya bisa bergantung pada suami. Pada hal dalam realita di masyarakat banyak wanita yang memiliki prestasi lebih tinggi dari kaum pria, dan tetap mengutamakan rumah tangga, pendamping suami dan pendidik anak. Sebab sebagai ibu rumah tangga mereka memiliki tanggung jawab sesuai dengan norma yang berlaku dalam amsyarakat. Mereka tidak sekedar *ndompleng* kedudukan suami.

Daftar Rujukan

Anonim. 1979. *Serat Panji mBedhah Nagarai Bali*. Alih aksara oleh Puspito, Sunarko H. Balai Pustaka. Depdiknas. Djakarta.

Behrend. T. E. 1990. *Katalog Induk Naskah-Naskah Nusantara* Jl. I. Museum Sanabudaya Yogyakarta. Jakarta. Jambatan.

Berg, C.C. 1928. *C.C. Inleiding Tot de Studie van het Oud-Javaansche*. Surakarta.

Berg, C.C. 1985. *Penulisan Sejarah Jawa*. Terjemahan S. Gunawan. Bandung. PT Bhratara Karya Aksara.

Darma, Budi. 2004. *Pengantar Teori Sastra.* Jakarta: Pusat Bahasa. Depdiknas.

Dini, NH. 1994. "Citra Wanita dalam Sastra sebagai Tokoh Cerita dan sebagai Pekerja dalam Penciptaan Sastra", Makalah dalam Seminar Wanita dan sastra. FISIP UNAIR Surabaya.

Dajajanegara, Soenardjati. 1987. *Citra Wanita dalam Lima Novel Sinclair Levis*. Jakarta. UI.

Hadidjah , Salim, 1967. *Apa Ari Hidup ?* Bandung. Penerbit PT Almaarif.

Hendrarso, Emi Susanti. 1994. "Refleksi Jender dalam Sastra Indonesia Modern", Makalah dalam Seminar Wanita dan Sastra, FISIP UNAIR Surabaya.

Hoykaas, C. Dr. 1951. *Over Malaise Literatuur*. Leiden E.J. Brill.

Kamidjan, 2003. *Pengantar Teori Filologi. Surabaya*: FBS Unesa.

Masdani, Dra. Psy. 1977. “Meningkatkan Partisipasi Wanita Dengan Manjaga Kelestarian akan harkatnya dalam Menunjang Pembangunan”. Majalah *Anda* No. IX. 1977.

Pigeaud, G.Th. 1967. Literature of Java. S. Gravenhage. Martinus Nijhoff.

Poerbatjaraka. R. Ng. 1957. *Kapustakan Jaw*i. Djakarta: Djambatan.

Poerbatjaraka, R.Ng. 1967. Cerita Panji Dalam Perbandingan, Terjemahan Zuber Usman. Djakarta. Gunung Agung.

Rassers. W.H. 1922. *De Panji Roman.* Antwerpen.

Robson. S.O. 1971. *Wangbang Wideya. A. Javanese Panji Romance.* Nederland: N V de Nederlanse Boek-en Steendrukkernij V/Vii H.L. Smits’s Gravenhage.

Robson, SO. 1994. *Prinsip-Prinsip Filologi Indonesia*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

Soekmono, 1993. *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia 2*. Yogyakarta: Kanisius.

Suwarni, 1996 “Emansipasi Wanita dalam Sastra Jawa” makalah disampaikan pada Simposium Sastra dalam rangka Lustrum ke-10 Univ. Gadjah Mada, Yogyakarta.

Zaidan, Abdul Rozak. dkk. 1994. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta: Balai Pustaka..

Biodata Penulis

Dr. Kamidjan, M. Hum. Alamat Rumah: Jl Rungkut Lor, RL 2 C/ 18, Rungkut Asri, Surabaya. Alamat Kantor: Jurusan Bahasa dan Sastra Indonesia, FBS Unesa, Kampus Lidah Wetan, Surabaya. Pendidikan **:** S-1 FKSS IKIP Yogyakarta, Jurusan Pendidkan Bahasa Indonesia. Skripsi: “*Folklor di Daerah Piyungan dan Sekitany”,* (1978). S-2 Prodi

Linguistik, Program Pascasarjana Universitas Udayana Denpasar, Tesis. "*Wacana Naskah Babad Bedhahing Mangir*" (2001); S-3 Prodi Linguistik, Program Pascasarjana Universitas Udayana Denpasar, Disertasi: "*Serat Hardamudha dalam Kesusasteraan Jawa: Kajian Struktur, Fungsi, dan Makna"* (2012).

Cerita Anak Dragon Ball Super 2016 Berbasis Gaya Penceritaan Yunani Studi Kasus Episode *Future Trunks*

Ferril Irham Muzaki
ferril.irham.fip@um.ac.id
Universitas Negeri Malang

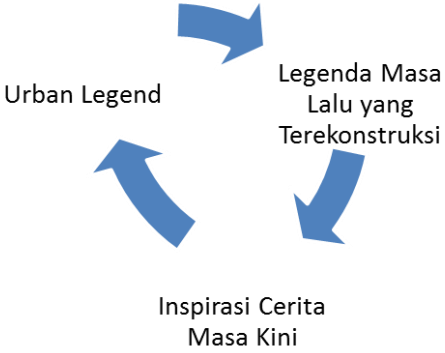
Abstrak

Penelitian ini mengkaji kemiripan gaya penceritaan antara dongeng dari Yunani dengan film Dragon Ball Super tahun 2016 yang terkait dengan episode Future Trunks. Dalam gaya penceritaan ini terdapat kemiripan antara gaya bercerita khas dongeng Yunani yakni adanya monster, tokoh pahlawan dengan tokoh monster yang mengacau dengan keberadaan tokoh-tokoh dalam film Dragon Ball Super episode Future Trunks. Adapun berdasarkan pengkajian diatas maka gaya penceritaan cerita anak Dragon Ball Super 2016 bisa diadaptasi sebagai metode pembelajaran menulis cerita anak.

Kata Kunci: Sastra Anak, Dragon Ball Super, Legenda Yunani, Kepahlawanan

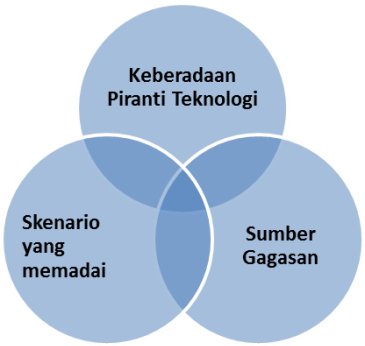
Pendahuluan

Pada dasarnya legenda merupakan konstruksi dari berbagai macam pengalaman hidup yang dirangkai menjadi sebuah cerita yang dirangkai dalam perspektif narasi. Junker (2014:2) berpendapat Dalam legenda, kemampuan untuk mengintegerasikan wacana dan narasi yang menjadi memegang peranan yang cukup penting di tengah arus perputaran informasi.



Bagan 1: Transformasi Legenda yang Menginsiprasi Cerita Masa kini Sesuai dengan pendapat Carpentier (2013: 4)

Dalam legenda, beberapa aspek meski disatukan untuk membentuk sebuah kesatuan yang utuh dari sebuah cerita. Cerita tersebut itulah yang memberikan kemampuan untuk mentransformasikan ide dan gagasan yang ada. Mengembangkan legenda menjadi sebuah cerita anak berkarakter memerlukan gagasan dan piranti yang memadai, yakni skenario yang memadai serta didukung piranti animasi.



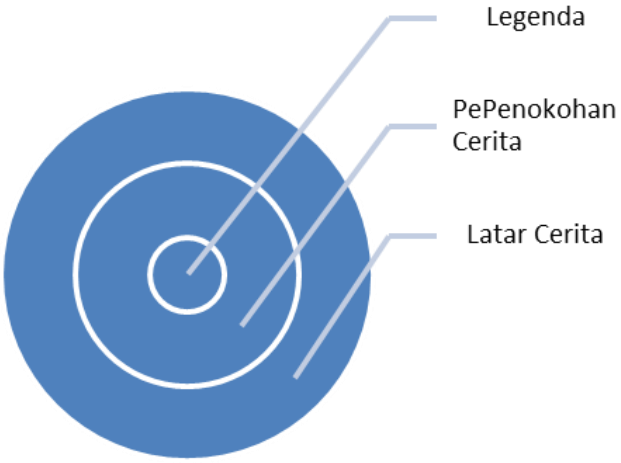
Bagan 2: Integerasi antara Teknologi dengan Kemampuan Merancang Legenda sesuai dengan pendapat Carpentier (2013: 3)

Cho, dkk (2013: 212) menyatakan bahwa film Dragon Ball Super merupakan sebuah film animasi khas kartun anak yang merupakan kelanjutan dari *Dragon Ball Series* yang dimulai dari tahun 1984. Sebagaimana dalam film-film Dragon Ball sebelumnya, tokoh utama masih dipegang oleh Son Goku dan Bezita yang merupakan manusia dari planet Bezita ras Saiya yang hidup di Bumi. Dalam duduk perkara ini, ada identifikasi asal usul dengan film Superman yang merupakan manusia super yang dilahirkan di Planet Kripton yang dikirim untuk hidup di Bumi, cerita ini dimulai pada periode 70-an hal ini selaras dengan pendapat dari Gordon (2017:211) Dengan demikian baik Dragon Ball Super maupun Superman memiliki keidentikan dengan legenda dari Yunani yakni munculnya Zeus berikut dewa-dewa "berdarah murni" lainnya.

Bagan 3: Transformasi Legenda menjadi sebuah cerita anak Sesuai dengan pendapat Boari, dkk (2014:683)

Dalam film Dragon Ball Super juga diperkenalkan tokoh-tokoh yang menghiasi cerita yakni tokoh-tokoh dari manusia dan tokoh-tokoh setengah dewa sebagai persilangan dari manusia Saiya dan makhluk Bumi berdasarkan video logs dari Toriyama (2016) yakni Trunks, Future Trunks (Datang dengan mesin waktu), Son Gohan, dan Son Goten serta tokoh Black Goku yang merupakan hasil *body swicth* antara Zamasu setelah menjadi tokoh kejahatan dengan Goku pada alur waktu alternatif yang lain. Pendapat Cho, dkk (2013:170) menyatakan bahwa keempat tokoh tersebut merupakan identifikasi dari manusia setengah dewa yakni Hercules. Dalam konteks inilah film Dragon Ball Super merupakan adaptasi dari tokoh dan penokohan dalam legenda Yunani yakni Hercules. Disamping itu, hal yang perlu diperhatikan

adalah dalam latar cerita mengadaptasi dari film-film bergaya Star Wars dan Star Trek sesuai dengan pendapat dari Lyden (2016:2).



Bagan 4: Transformasi legenda dengan fiksi ilmiah untuk menghasilkan kompleksitas cerita sesuai dengan pendapat Boari, dkk (2014:684)

Dalam hal itulah, sumber inspirasi bisa menggunakan gaya kombinasi antara legenda dari sisi tokoh dan penokohan dengan fiksi ilmiah yang menjadi latar dari cerita. Dalam konteks ini pula, plot legenda bisa mengikuti alur cerita legenda Yunani kuno yakni War of Titans, merupakan pertarungan antara antar Dewa yang berimplikasi dalam kehidupan manusia, sebagaimana plot umum dalam Dragon Ball Series menurut Cho, dkk (2013:154) .

Ha-hal l inilah yang menjadi dasar argumentasi bahwa Cerita legenda dirancang dengan tujuan untuk mengekspresikan ruang-ruang kosong dalam sains yang tidak terukur dengan piranti ilmu pengetahuan sewaktu legenda

tersebut ditulis. Pada sisi lain, di era kini, legenda bisa dijadikan sumber inspirasi dalam konstruksi pengetahuan untuk meneruskan kebijaksanaan yang ada di masa lalu.

Kemiripan Dragon Ball Super dengan Legenda Yunani Penciptaan Manusia

Cerita Dragon Ball Super merupakan cerita yang memiliki indikasi “agak” mirip dengan kisah-kisah yang terjadi dalam mitologi Yunan i. Secara lebih khusus , cerita yang ada dalam Dragon Ball Super terkesan memiliki plot yang identik dengan pola cerita yang ada dalam dongeng dari Yunani yang fokus pada kemampuan hidup abadi menurut Lyons (2014: 2).

Kemiripan yang tampak terlihat pada:

1. Tokoh Hero yaitu Son Goku
2. Tokoh Anti-Hero yakni Bezita
3. Adanya monster “nemesis” yang meski ditaklukkan
4. Resolusi kehidupan yang lebih baik setelah terjadi konflik.
5. Tokoh yang Imortal (Kebal dan Abadi), Nampak pada karakter Black Goku serta Zamasu, atas bantuan Dragon Ball.

Dari sudut pandang Alur, atau plot maka cerita Dragon Ball Super episode Future Trunks identik dengan

1. Diawali dari keadaan yang tenang di dunia
2. Datangnya monster, tokoh jahat
3. Ditutup dengan kehadiran tokoh Hero dan Anti Hero serta diakhiri dengan pertarungan.
4. Diakhiri dengan keadaan yang lebih tenang, serta dimulainya kehidupan baru yang lebih tenang.

Temuan yang Dihasilkan

Bila ditarik sebuah sintesa maka sastra dapat juga didefinisikan sebagai karya yang hasil kegelisahan penciptanya. Kegelisahan penciptanya tersebut terjadi karena fenomena-fenomena alam yang terjadi di sekitarnya. Sehingga karya sastra dalam pendekatan ini adalah sebuah karya *hybrid*. Ryan (2015:2) menyatakan bahwa karya Hybrid lahir hasil kegelisahan yang terjadi karena ketidak sesuaian antara fenomena-fenomena yang terjadi di luar dirinya dengan harapan-harapan yang ada dalam diri pencipta karya tersebut.

Adapun berdasarkan kajian ini, maka diperoleh temuan yang bisa dimanfaatkan sebagai bahan mengajarkan menulis untuk sastra anak, yakni:

1) Tokoh meski dibuat meski hitam dan putih, jahat dan baik
2) Meski ada tokoh pahlawan
3) Adanya tokoh monster
4) Monster dirancang untuk membuat kekacauan
5) Pahlawan menyelesaikan permasalahan
6) Kehidupan akan lebih baik setelah monster dihancurkan.

Sastra anak adalah objek kajian sastra yang ditulis berdasarkan tingkat perkembangan psikologis anak-anak. Dalam karya sastra anak, titik fokus utama adalah penanaman nilai moral yang sesuai dengan tingkat perkembangan moral pada anak. Sarumpet (2010, 3) menjelaskan bahwa sastra anak adalah sastra yang dibaca anak-anak dengan bimbingan dan pengarahan orang dewasa, penulisanya adalah orang dewasa.

Penutup

Legenda sebagaimana yang diketahui merupakan salah satu dari perwujudan upaya manusia dalam memahami fenomena alam semesta. Legenda dikonstruksi untuk

melengkapi ruang yang kosong dalam ilmu pengetahuan yang tidak terukur oleh piranti teknologi pada masa itu. Dalam konteks tertentu, Wilson, dkk (2016:2) menyatakan legenda di masa lalu lebih khususnya legenda dari Yunani menjadi sumber gagasan untuk merancang sebuah cerita anak. Cerita anak Dragon Ball Super pada episode "Future Trunks" merupakan *copy by master* dari legenda Prometheus dari Yunani, dengan gaya penceritaan yang menyesuaikan teknologi "prediktif" masa depan yakni mesin waktu. Dengan demikian legenda Yunani dan legenda lainnya, menjadi sumber untuk membangun konstruksi cerita anak.

Daftar Rujukan

Junker, K. (2014). GREEK MYTHS IN WESTERN ART.† K. KilinskiGreek Myth and Western Art. The Presence of the Past. Pp. xxii+ 281, ills, colour pls. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Cased,£ 60, US $99. ISBN: 978-1-107-01332-2. *The Classical Review (New Series)*, *64*(01), 273-275.

Boari, C., & Riboldazzi, F. (2014). How knowledge brokers emerge and evolve: The role of actors' behaviour. *Research Policy*, *43*(4), 683-695.

Carpentier, M. C. (2013). *Ritual, Myth and the Modernist Text: The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot and Woolf*. Routledge.

Cho, D. H., & Park, K. C. (2013). A line study on movement expression in Dragonball of Toriyama Akira. *Cartoon and Animation Studies*, 153-176.

Gordon, J. (2017). When Superman smote Zeus: analysing violent deicide in popular culture. *Classical Receptions Journal*, *9*(2), 211-236.

Lyden, J. C. (2016). The apocalyptic cosmology of Star Wars. *Journal of Religion & Film*, *4*(1), 2.

Lyons, D. (2014). *Gender and immortality: Heroines in ancient Greek myth and cult*. Princeton University Press.

Ryan, M. L. (2015). Transmedia Storytelling: Industry Buzzword or New Narrative Experience?. *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, *7*(2), 1-19.

Sarumpaet, R. K., & Pusat Bahasa (Indonesia) (2010). *Pedoman penelitian sastra anak*. Jakarta: Pusat Bahasa, Kementerian Pendidikan Nasional.

Toriyama, A. (2016). *Dragon Ball Super Future Trunks Arc AMV (Full Movie)* [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=dyH80DjuHCg

Wilson, C., & Wilson, G. T. (2016). Future technology in the 'Star Trek'reboots. Part II: complex future (s).

Biodata Penulis

Ferril Irham Muzaki dilahirkan di Malang pada tanggal 28 Oktober 1989. Menempuh S1 Pendidikan Bahasa Inggris Universitas Negeri Malang lulus tahun 2012, S1 Universitas Terbuka lulus tahun 2016. Magister Pendidikan (M.Pd) ditempuh di Universitas Negeri Malang lulus tahun 2014. Saat ini menjadi pengajar di Universitas Negeri Malang dari tahun 2015-sekarang. Nomor kontak ferril.irham.fip@um.ac.id, ferril.pascaum2012@gmail.com dan 081233373787 untuk WA Chat. Alamat Kotak Surat: Ferril Irham Muzaki Jl. Semarang no 5 Malang UPT Perpustakaan Universitas Negeri Malang.

"Fragmen": Sentuhan Masa Kini dalam Musik Karawitan Bali

Rr. Maha Kalyana Mitta Anggoro
mahamitta@gmail.com
Prodi Seni Musik Jurusan Sendratarik FBS Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Penyusun mengangkat pembahasan terhadap lagu "Fragmen" karena lagu ini menonjolkan karakter *gendhing* karawitan Bali yang sangat kuat, yang muncul dari nada-nada pentatonic yang digunakan. Nuansa etnik Bali sangat terasa di lagu ini. Hal ini terwujud dalam elemen musiknya, "Fragmen" menggunakan tangga nada dasar E minor harmonis, dengan unsur-unsur nada pentatonic yang digunakan meliputi nada E, Fis, G, B, dan nada C; yang didukung dengan hentakan-hentakan *kendhang* Bali, yang semuanya itu berpadu menjadi satu secara selaras dalam satu suguhan permainan solo piano yang indah. Kerapian dan kestabilan antara ketukan-ketukan sinkopasi pada tangan kiri (sebagai *kendhang* Bali) dengan ketukan not 1/8-an pada tangan kanan (sebagai *saron* Bali) dengan tempo yang cepat (*Allegro*) pun menjadi nilai pokok dalam karya komposisi "Fragmen". Selain itu, kompleksitas dalam elemen-elemen pembangun musik "Fragmen" juga memegang peranan penting. Mulai dari elemen harmoni, melodi yang digunakan, tempo, dinamika, warna suara, hingga ketukan-ketukan ritmisnya; di mana hal tersebut saling bersinergi satu sama lain dalam mendukung munculnya karakter dari tradisional Bali di setiap pukulan nada dalam alur perjalanan lagu. Lagu "Fragmen" merupakan salah satu karya musik putra bangsa Indonesia yang bercita-cita ingin memadukan antara nilai tradisional dengan musik klasik Barat. Dengan tetap berdasar pada elemen-elemen pokok musik yang ada, serta konsistensi dalam memunculkan tema etnik Bali, maka lagu "Fragmen" dapat menyuguhkan suasana musik etnik Bali kepada para penikmat musik dalam wujud yang lebih *modern* dan *fresh*.

Kata Kunci: *Gendhing* Karawitan Bali, Jaya Suprana, Komposisi Piano.

Pendahuluan

Indonesia sangat kaya akan berbagai jenis kesenian tradisional. Berbagai jenis pertunjukan musik, pergelaran tari, pementasan teater yang mengangkat unsur tradisi dapat dengan mudah kita temui di masyarakat. Dapat kita ambil contoh, yakni musik karawitan Bali. Musik Karawitan merupakan salah satu nafas kehidupan seni budaya yang secara turun temurun hidup dalam masyarakat Bali. Sejak dini, masyarakat Bali sudah didekatkan dengan alunan *gendhing* karawitan. Seniman local, pun seniman luar daerah Bali turut memegang andil dalam kelestarian seni musik karawitan Bali. Tidak hanya itu, beberapa sentuhan pembaharuan juga dilakukan untuk membawa musik *gendhing* karawitan Bali ke dalam kemasan yang lebih masa kini. Salah satunya, ditunjukan oleh musisi Jaya Suprana. Jaya Suprana, melalui kemampuan bermusiknya, menciptakan sebuah komposisi musik solo piano dengan membawa identitas dan karakter *gending* karawitan Bali di dalamnya. Komposisi piano tersebut berjudul "Fragmen". Penyusun mengangkat pembahasan terhadap lagu "Fragmen" karena lagu ini menonjolkan karakter *gendhing* karawitan Bali yang sangat kuat, yang muncul dari nada-nada pentatonic yang digunakan. Nuansa etnik Bali sangat terasa di lagu ini. Hal ini terwujud dalam elemen musiknya, "Fragmen" menggunakan tangga nada dasar E minor harmonis, dengan unsur-unsur nada pentatonic yang digunakan meliputi nada E, Fis, G, B, dan nada C; yang didukung dengan hentakan-hentakan *kendhang* Bali, yang semuanya itu berpadu menjadi satu secara selaras dalam satu suguhan permainan solo piano yang indah. Kerapian dan kestabilan antara ketukan-ketukan sinkopasi

pada tangan kiri (sebagai *kendhang* Bali) dengan ketukan not 1/8-an pada tangan kanan (sebagai *saron* Bali) dengan tempo yang cepat (*Allegro*) pun menjadi nilai pokok dalam karya komposisi “Fragmen”. Selain itu, kompleksitas dalam elemen-elemen pembangun musik “Fragmen” juga memegang peranan penting. Mulai dari elemen harmoni, melodi yang digunakan, tempo, dinamika, warna suara, hingga ketukan-ketukan ritmisnya; di mana hal tersebut saling bersinergi satu sama lain dalam mendukung munculnya karakter dari tradisional Bali di setiap pukulan nada dalam alur perjalanan lagu.

Gambar 1: Jaya Suprana menyajikan karya “Fragmen”

Lagu “Fragmen“ digubah oleh seorang composer bernama Jaya Suprana. Sekilas mengenai sang composer, Jaya Suprana mempunyai *basic* sebagai pemain piano atau pianis kelahiran Denpasar, Bali; tanggal 27 Januari 1949. Beliau diadopsi oleh pasangan suami istri Lambang Suprana dan Lily Suprana. Jaya Suprana sejak kecil sudah dibiasakan hidup dalam lingkungan dan tradisi keluarga Jawa. Beliau sempat menikah dengan Julia Suprana, namun pada akhirnya

mereka bercerai dan belum memiliki keturunan. Riwayat pendidikan musiknya terasah pada saat Jaya studi di Musikhochschule Muenster dan Folkwang-Hochschule Essen di Jerman Barat, mengambil bidang ilmu mayor musik. Sejak itu, Jaya Suprana mulai produktif menggubah lagu/karya musiknya sendiri (disadur dari merdeka.com).

Dengan latar belakang budaya Jaya Suprana yang bertumbuh dalam lingkungan tradisi Jawa dan Bali yang begitu kental, maka sebagian besar komposisi gubahan beliau memiliki nuansa etnis tradisional, yang menggabungkan antara nada pentatonic dengan teknik dasar permainan solo piano klasik. Beberapa komposisinya yang terkenal antara lain: Fragmen, Tembang Alit, Epitaph, Dolanan, dan sebagainya. Pada makalah ini akan diangkat mengenai analisis unsur musik dan estetika dari salah satu karya musik solo piano Jaya Suprana yang cukup mendunia, yaitu "Fragmen".

Pembahasan

Sebelum menganalisis secara rinci dan mendetail mengenai unsur-unsur musik dalam lagu "Fragmen", akan dipaparkan terlebih dahulu mengenai pengetahuan dasar akan elemen/komponen dalam musik. Menurut Pekerti (2008:2.19-2.22), musik memiliki beberapa elemen atau komponen penting yang saling berkaitan satu sama lain, yang meliputi:

1. Ketinggian nada (*pitch*).

   Bunyi dihasilkan dari getaran/gelombang yang ditangkap oleh pendengaran kita. Makin cepat getaran atau vibrasi sebuah nada maka semakin tinggi *pitch* yang dihasilkan; semakin lambat getaran atau vibrasi sebuah nada maka semakin rendah *pitch* yang dihasilkan. Masing-masing nada memiliki getaran yang

berbeda dengan satuan-satuan standar sehingga di mana pun tempatnya, bila nada-nada tersebut diperdengarkan, akan memiliki ketinggian yang sama.

2. Durasi.
   Durasi berkaitan dengan panjang waktu terdengarnya sebuah nada. Durasi dapat dirasakan ketika menyanyikan serangkaian nada-nada. Pada notasi, nilai-nilai nada akan terlihat pada simbol-simbol nada yang mewakilinya. Notasi musik (khususnya notasi balok) memperlihatkan secara tepat kapan nada tersebut mulai terdengar dan kapan nada tersebut berakhir.
3. Intensitas.
   Berkaitan dengan tingkat kuat/keras dan lemah/lembut suara yang terdengar dari sebuah nada. Pada notasi musik, intensitas sering diwakili dengan tanda- tanda dinamika yang menunjukkan tingkat kekerasan atau kelembutan antara nada yang satu dengan nada-nada yang lainnya. Dinamika memegang peranan penting dalam pengungkapan ekspresi sebuah karya musik.
4. *Timbre*
   Berkaitan dengan sifat bunyi yang memungkinkan dapat membedakan suara manusia atau sebuah instrumen musik yang lain; umum disebut dengan istilah warna suara. Pada instrumen dan suara manusia (*voice*), dijumpai beberapa tingkat perbedaan dalam warna nada, yaitu:
   a. Perbedaan yang sangat jelas pada satu kelompok dengan kelompok yang lain, seperti pada penyanyi pria dengan penyanyi wanita, atau kelompok instrumen petik dengan tiup, antara instrumen perkusi yang terbuat dari kayu dengan yang terbuat dari logam.

b. Perbedaan warna suara yang dijumpai pada kelompok yang sama, seperti pada warna suara yang dihasilkan oleh rekorder soprano dengan rekorder alto, atau penyanyi pria jenis tenor dengan penyanyi pria jenis bass.
c. Perbedaan *timbre* yang nyata sebagai hasil produksi suara pada instrumen tunggal atau jenis suara manusia seperti warna suara yang terdengar berbeda ketika seorang penyanyi menyuarakan nada-nada tinggi dengan nada-nada rendah, atau *timbre* sebuah gong yang dipukul dengan stik kayu akan berbeda warna suaranya dengan gong yang dipukul dengan menggunakan stik logam (Pekerti, 2008: 2.13-2.19).

Musik juga dibangun oleh suatu ritmik. Ritmik merupakan suatu elemen musik yang berkaitan erat dengan gerak dan waktu, gerak tubuh kita dan gerak alam. Ritmik juga sering disebut sebagai detak jantung musik karena melalui ketukannya, menandakan adanya sesuatu yang 'hidup', bergerak, mengalir, dan berubah. Ritmik dalam musik juga memiliki beberapa komponen yang membangunnya, antara lain sebagai berikut:

a. *Beat*, merupakan bagian yang paling mendasar dalam dimensi 'waktu' dalam musik (*musikal time*). *Beat* atau pulsa ini membagi waktu yang ada dalam lagu atau musik dalam potongan-potongan waktu yang kecil. Pulsa atau *beat* merupakan latar waktu dalam musik dalam bentuk unit-unit waktu di setiap musik; yang menjadi dasar dari adanya birama, irama, dan nilai-nilai not.
b. Meter/Birama. Pola *beat* pada akhirnya akan menunjukkan jenis tanda birama apa yang digunakan

dalam suatu karya musik. Ada dua macam ketukan dalam sebuah birama, ketukan yang bertekanan (disebut dengan arsis) dan ketukan yang tidka bertekanan (disebut dengan tesis); di mana ketukan bertekanan selalu jatuh berulang pada hitungan pertama pada tiap birama.

Selain itu, Pekerti (2008:2.22-2.24) juga mengemukakan bahwa musik tidak terlepas dari melodi. Melodi adalah serangkaian nada-nada yang bervariasi *pitch* dan durasinya membentuk suatu ide musikal yang yang terdengar menyenangkan. Nada-nada tersebut disusun dengan suatu 'pola' yakni ada permulaan dan pengakhiran yang mengandung suatu rasa dari arah, bentuk, dan kesinambungan. Melodi memiliki sejumlah perlengkapan yang membuat sebuah melodi memiliki variasi yang tidak terbatas, di antaranya sebagai berikut:

a. Gerak maju. Ketika menyanyikan sebuah melodi, akan mulai bergerak dari nada pertama dan berhenti pada nada terakhir dari sebuah melodi yang disebabkan adanya interval-interval (jarak antara nada dengan nada) yang membuat melodi tersebut terus 'bergerak' ke depan mengikuti nada-nada yang tersusun.
b. Wilayah Nada. Suatu melodi yang tersusun dari sejumlah nada-nada pilihan membentuk sebuah ruang atau wilayah nada yang dihasilkan dari nada tertinggi dan nada terendahnya.
c. Ukuran. Sebuah melodi memiliki ukuran yang dapat ditandai dari panjang pendeknya atau lama sebentarnya melodi tersebut dinyanyikan.
d. Tempo dan ritmik. Sebuah melodi sangat memerlukan adanya rtimik dan tempo, walaupun ritmik sesekali tidak memerlukan melodi, seperti misal dalam bertepuk tangan, ketukan pensil di meja. Sementara tempo yang

dimaksudkan di sini adalah mengenai tingkat kecepatan *beat* lagu dimainkan.

e. Kontur. Elemen ini ditunjukan dengan gerak melodi yang naik dan turun. Gerak naik karena bagian tersebut diisi dengan nada-nada yang *pitch*-nya makin meninggi, sedangkan gerak turun karena *pitch* nada-nadanya makin lama makin rendah.

Kombinasi elemen-elemen melodi yang telah disebutkan di atas lah yang pada akhirnya akan membentuk karakter melodi yang dibangunnya. Hal terakhir yang juga berkaitan dengan musik adalah harmoni. Harmoni merupakan elemen musik yang diwujudkan dari dua atau tiga suara yang dibunyikan secara bersama-sama dengan cara yang beragam dari kombinasi keterhubungan nada-nada pada sebuah lagu. Misal, akor-akor yang dimainkan pada alat musik gitar merupakan sebuah harmoni. Harmoni yang muncul di sini adalah nada-nada yang terdengar dari akor gitar dan melodi lagu. Disebut memiliki unsur harmoni karena ada beberapa nada pembentuk akor yang dinyanyikan serempak atau berturut-turut, Misal akor C mayor yang terdiri dari nada C-E-G. Akor dan interval dari ketiga nada yang dikandungnya itulah yang merupakan elemen harmoni. Berkaitan dengan harmoni, berikut akan dipaparkan beberapa hal tentang tangga nada, interval, dan juga akor.

a. Tangga nada, merupakan serangkaian nada-nada yang memiliki interval tertentu sehingga terdengar ‘do re mi fa sol la si do’, atau sebaliknya ‘do si la sol fa mi re do’. Tangga nada dalam notasi balok sering kali ditulis pada paranada, yaitu tempat di mana notasi-notasi balok diletakkan. Paranada terdiri dari lima garis horisontal yang sejajar dan berjarak sama, serta emapt spasi yang

dibentuknya. Notasi-notasi balok tersebut diletakkan pada garis paranada dan spasi.

b. Interval, adalah istilah yang digunakan untuk menyatakan jarak antara dua nada, misalnya interval nada C ke nada G. Berikut beberapa interval yang terdapat dalam satu oktaf tangga nada (dengan acuan tangga nada C mayor):

Jenis Interval	Solmisasi	Nama Interval
c – c	do - do	Prim
c – d	do - re	Sekon
c – e	do – mi	Tert
c – f	do – fa	Kuart
c – g	do – sol	Kuin
c – a	do – la	Sekt
c – b	do – si	Septim
c – c’	do – do’	Oktaf

c. Akor, merupakan sebuah gabungan dari tiga nada atau lebih yang mempunyai karakter tertentu dan yang apabila nada-nada tersebut dibunyikan akan menghasilkan bunyi yang harmonis, biasanya nada-nada tersebut dibunyikan secara bersamaan. Akor terdiri dari tiga nada pokok dari suatu tangga nada, yaitu nada pertama atau nada kedelapan, nada ketiga, dan nada kelima.

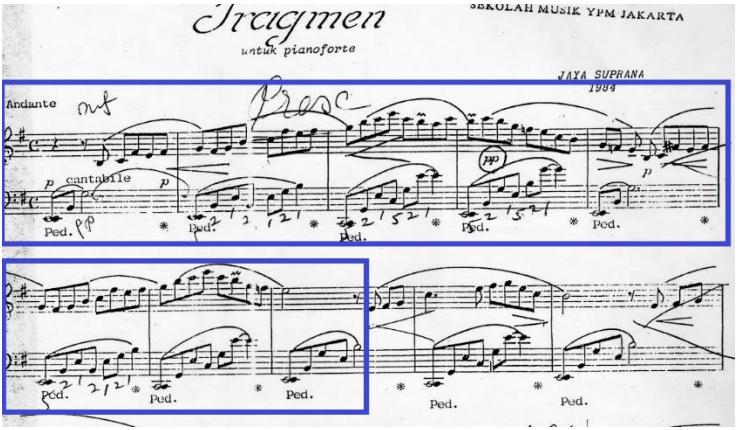
d. Ekspresi dan elemennya. Yang termasuk dalam unsur ini adalah tempo, dinamika, dan warna suara, seperti yang telah dipaparkan sebelumnya di atas.

Berdasarkan unsur-unsur seni musik, karya seni pertunjukan musik piano lagu “Fragmen” dapat dikaji dengan analisis sebagai berikut:

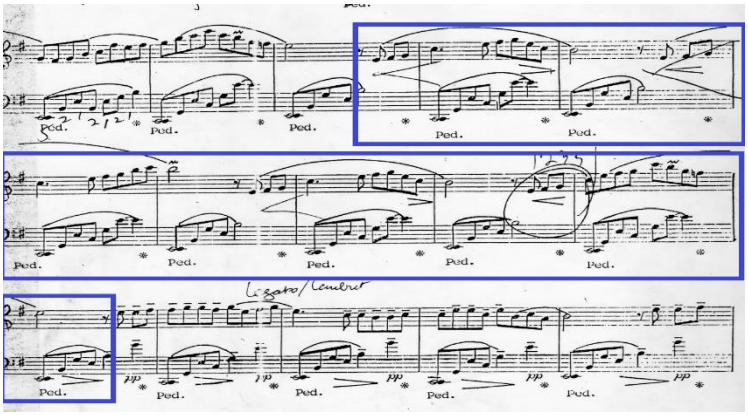
1. Harmoni dan Alur Lagu

Berdasarkan harmoni lagunya, lagu “Fragmen” merupakan jenis perpaduan musik piano klasik dan etnik. Hal tersebut terlihat dari penggunaan tangga nada pentatonic (lima nada) yang diaplikasikan dengan menggunakan teknik-teknik permainan piano klasik. Lagu “Fragmen” ini terdiri dari dua bagian utama. Pada bagian A, terdiri dari *introduction* (pembuka lagu), bagian awal, bagian rangsangan; bagian B yang meliputi klimaks (puncak cerita lagu); serta bagian C, yaitu penutup (*ending*). Pembagian-pembagian alur lagu dapat dilihat pada gambar di bawah ini:

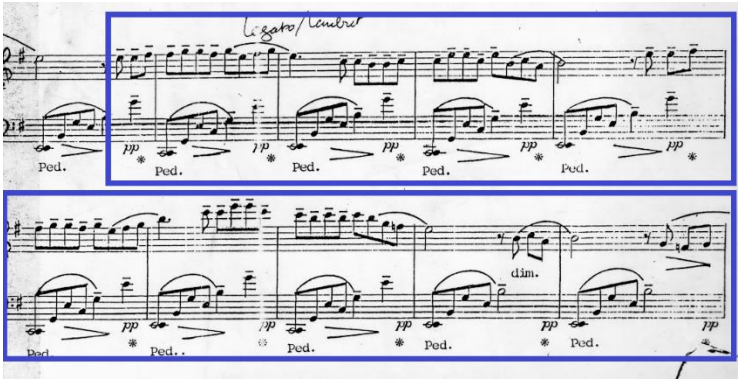
a. Bagian A – *Introduction*

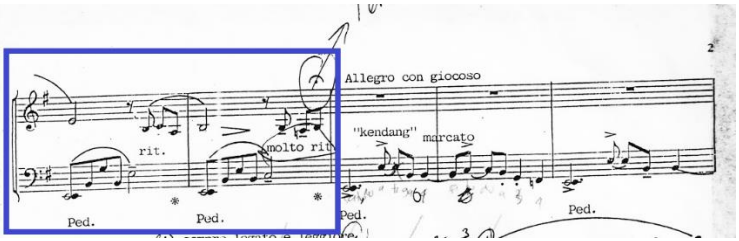


b. Bagian A – Awal Lagu

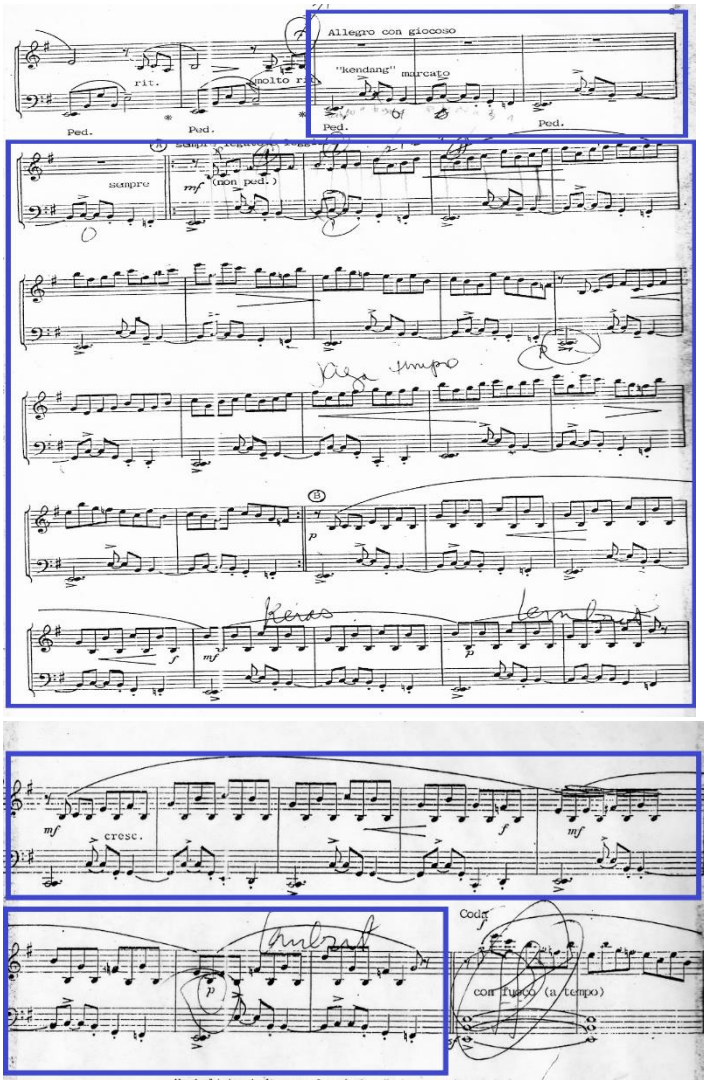


c. Bagian A – Rangsangan



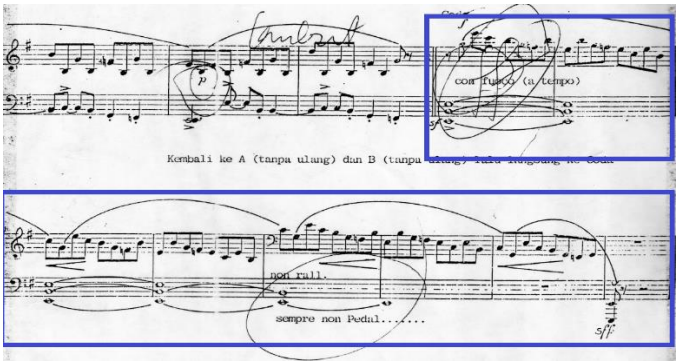


d. Bagian B (Klimaks Lagu)



(Lanjutan Bagian B - Klimaks Lagu)

e. Bagian C (Penutup)



Nada dasar yang digunakan dalam lagu “Fragmen” ini adalah nada dasar E minor harmonis, di mana progresi akor yang terdapat dalam tangga nada E minor harmonis, antara lain sebagai berikut:

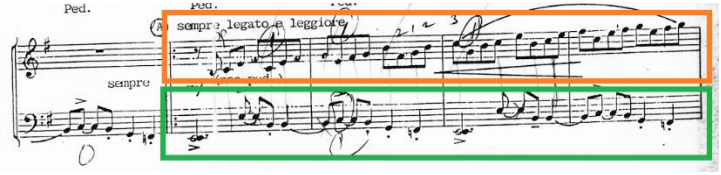
- Akor I : E G B
- Akor II : #F A C
- Akor III : G B #D
- Akor IV : A C E
- Akor V : B #D #F
- Akor VI : C E G
- Akor VII : #D #F A

2. Melodi

Dalam lagu “Fragmen” diaplikasikan nada-nada pentatonic untuk menunjukkan suasana etnik *gendhing* Bali. Nada-nada pentatonic yang digunakan terdiri dari nada e, fis, g, b, dan nada c, mulai dari bagan *introduction* hingga bagian akhir atau *ending* lagu. Nada-nada tersebut mayoritas diaplikasikan dalam penggunaan not-not 1/8-an (khususnya pada bagian klimaks lagu) dengan teknik *Leggiero,* yaitu mengalun/dimainkan secara ringan sehingga menimbulkan

kesan/efek permainan *saron* Bali yang mengalir halus dan indah.

3. Warna Suara (*Timbre*)



Warna suara yang dimunculkan dalam lagu "Fragmen" merupakan perpaduan dari *tone* atau suara piano klasik dengan teknik permainan *legato* (menyambung/tidak terputus) dan *tone gendhing* Bali. Suara *legato* piano klasik terdapat pada bagian A (mulai dari bagian *introduction,* awal lagu, dan rangsangan), sementara suara *gendhing* Bali terdapat pada bagian B (mulai dari klimaks hingga akhir lagu). Pada bagian B lagu "Fragmen", dapat dikatakan bahwa muncul *tone gendhing* Bali diwujudkan pada tangan kiri pemain piano sebagai pengaplikasian alat musik *kendhang* Bali (ditunjukan dalam kotak berwarna hijau), dan tangan kanan sebagai pengaplikasian alat musik *saron* Bali (ditunjukan dalam kotak berwarna oranye).

4. Dinamika

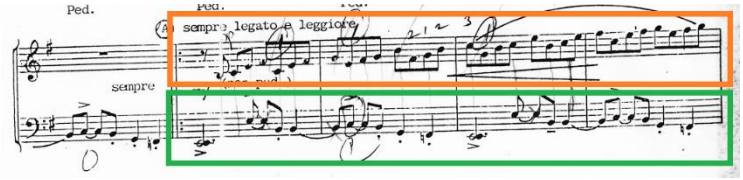
Dinamika yang digunakan dalam lagu "Fragmen" tergolong beragam/variatif. Pada bagian A digunakan dinamika p (*piano* atau dinamika lembut/lirih) sehingga menunjukkan kesan yang mendayu-mendayu dan sendu. Sementara ketika memasuki bagian B, digunakan dinamika yang lebih bergradasi, mulai dari *piano* (lembut), *mezzo forte* (agak keras), berangsur-angsur meningkat hingga *forte* (keras) dan bahkan sampai *fortissimo* (sangat keras). Dinamika yang bergradasi tersebut bermaksud untuk

menunjukkan nuansa *gendhing* Bali yang “berwarna”, dinamis, dan rancak sehingga penikmat musik tidak akan merasa jenuh dan jauh dari kesan monoton.

5. Tempo

Sama halnya seperti dinamika yang sudah dipaparkan pada sub-bab sebelumnya, tempo yang dimunculkan dalam lagu “Fragmen” juga kompleks. Mulai dari bagian A *introduction,* bagian awal, hingga bagian rangsangan lagu, menggunakan *andante* atau agak lambat sehingga nuansa mendayu-dayu dapat dimunculkan, kemudian pada bagian klimaks dan akhir lagu lebih kepada tempo *allegro* atau cepat. Dapat dikatakan bahwa antara dinamika dan tempo saling mendukung satu sama lain, yang mana hal tersebut bertujuan untuk mengeluarkan nuansa kelincahan suara *saron* Bali yang rancak dan dinamis.

6. Ritmis



Sukat yang digunakan dalam lagu “Fragmen” adalah sukat atau birama 4/4, dengan awal lagu jatuh tepat pada hitungan ketukan pertama. Terdapat pola ritmis zyang cukup beragam, terutama pada saat memasuki bagian B lagu, yaitu pada klimaks hingga akhir lagu. Pada bagian tangan kanan (ditunjukan oleh kotak warna oranye), menunjukkan pola ketukan 1/8-an dari *saron* Bali, dengan ketukan yang teratur dan penerapan teknik *leggiero* yang mengalir ringan dan lincah. Sementara pada bagian tangan kiri (ditunjukan oleh

kotak warna hijau), menunjukkan pola ketukan gantung (sinkopasi) dari *kendhang* Bali, dengan penambahan ornament *accent* pada not pertama di tiap motif kalimat melodi, yang bertujuan untuk memberikan penegasan atau hentakan pada perjalanan melodinya.

Penutup

Lagu “Fragmen” merupakan salah satu karya musik putra bangsa Indonesia yang bercita-cita ingin memadukan antara nilai tradisional dengan musik klasik Barat. Dengan tetap berdasar pada elemen-elemen pokok musik yang ada, serta konsistensi dalam memunculkan tema etnik Bali, maka lagu “Fragmen” dapat menyuguhkan suasana musik etnik Bali kepada para penikmat musik dalam wujud yang lebih *modern* dan *fresh*.

Daftar Rujukan

Pekerti, Widia, dkk. 2008. *Metode Pengembangan Seni: Edisi Kesatu*. Jakarta: Universitas Terbuka

Suprana, Jaya. 2002. *Book Volume I*. Jakarta: Sekolah Musik Yayasan Pendidikan Musik

http://m.merdeka.com/profil/indonesia/j/jayasuprana/

Bioadata Penulis

Tulisan “Fragmen: Sentuhan Masa Kini dalam Musik Karawitan Bali” ini disusun oleh Rr. Maha Kalyana Mitta Anggoro, S.Pd, M.Pd. Lahir di Surabaya pada tanggal 6 Januari 1990. Penulis adalah alumni program pendidikan Pasca Sarjana S2 Pendidikan Seni Budaya, Universitas

Negeri Surabaya. Pendidikan S1 penulis diperoleh dari Universitas Negeri Surabaya, Fakultas Bahasa dan Seni, jurusan Sendratasik, program studi S1 Pendidikan Sendratasik (Seni Drama, Tari, dan Musik) - konsentrasi bidang Musik. Pengalaman mengajar penulis diperoleh di berbagai instansi pendidikan, baik sebagai guru *instrument* piano di lembaga kursus Sekolah Musik Indonesia (SMI) Surabaya, sebagai guru bantu mata pelajaran Seni Musik di SLB-A "YPAB" Surabaya, serta sebagai Dosen Pengajar mata kuliah Mayor Piano dan Minor Piano di Program Studi S1 Seni Musik serta Program Studi S1 Pendidikan Sendratasik – Jurusan Sendratasik - Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Surabaya sejak awal tahun 2013.

Jidor Sentulan Desa Bongkot Kecamatan Peterongan Kabupaten Jombang (Perubahan Fungsi Sebagai Upaya Mempertahankan Eksistensi)

Ikamela Dian Rahmah
meeone1412@gmail.com/ mee_la1412@ymail.com
Program Studi Pendidikan Seni Budaya Program Pascasarjana
Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Jidor Sentulan adalah salah satu kesenian religi yang berasal dari Kabupaten Jombang. Setiap kesenian memiliki tujuan dalam penciptaannya tidak terkecuali Jidor Sentulan. Fungsi Jidor Sentulan awalnya adalah sebagai media penyebaran agama Islam. Seiring berkembangnya jaman maka secara tidak langsung berubah fungsi menjadi hiburan sebagai upaya mempertahankan eksistensi dari pemangku kesenian Jidor Sentulan. Upaya yang dilakukan pemangku kesenian Jidor Sentulan merupakan salah satu upaya mengembangkan budaya yang sudah ada serta memanfaatkannya sebagai penunjang perekonomian.

Kata kunci: *Jidor sentulan, fungsi, eksistensi*

Pendahuluan

Budaya adalah hasil pikiran atau akal budi manusia yang berkembang menjadi suatu kebiasaan yang sulit diubah atau juga bisa diartikan sebagai adat istiadat dalam suatu daerah tertentu. Kesenian sebagai produk dari budaya atau yang lahir bersama budaya akan memunculkan ciri atau kekhasan dari suatu daerah sesuai dengan budaya yang berkembang di

dalamnya. Oleh karena itu seni yang berkembang di suatu daerah akan berbeda dengan daerah lainnya.

Seperti diketahui bahwa terdapat empat cabang seni yaitu seni rupa, seni musik, seni tari dan seni teater. Tidak jarang juga dalam sebuah seni yang menggabungkan keempat cabang seni tersebut sekaligus, yang dalam hal ini misalnya adalah seni pertunjukan. Seni pertunjukan adalah kegiatan yang mempertontonkan karya seni hasil ciptaannya kepada khalayak. Seni pertunjukan merupakan ekspresi dari perseorangan atau komunitas dalam mempertunjukan dirinya secara visual dalam berbagai ruang, baik ruang ekonomi, sosial maupun politik, yang kemudian dikemas dalam suatu bingkai yang digabung dalam suatu perilaku, dan ditentukan oleh perilaku perseorangan maupun publik (Sujarno, dkk, 2003:23). Umar Kayam dalam Sujarno (2003:23), menambahkan bahwa seni pertunjukan itu lahir dari masyarakat dan ditonton oleh masyarakat. Pernyataan tersebut dibuktikan dengan banyaknya kesenian yang tumbuh dan berkembang di lingkungan rakyat atau yang biasa disebut kesenian rakyat misalnya Reyog Ponorogo, ludruk, Tayub, dan lain-lain. Selain kesenian kerakyatan juga terdapat pula kesenian istana, yaitu kesenian yang tumbuh dan berkembang di istana misalnya adalah wayang wong.

Jidor Sentulan adalah salah satu kesenian yang tumbuh dan berkembang di Desa Bongkot, Kecamatan Peterongan. Kabupaten Jombang. Jidor Sentulan adalah salah satu bentuk seni pertunjukan yang bernuansa religi yang ditunjukan dari musik pengiring yang bernafaskan Islami. Munculnya Jidor Sentulan ini karena dulunya orang sangat sulit untuk diajak masuk Islam, dan digunakan kesenian ini untuk mengenalkan kepada masyarakat bahwa Islam itu indah.tujuan tersebut merupakan fungsi awal terciptanya Jidor Sentulan yakni sebagai media penyebaran agama Islam. Seiring

berkembangnya jaman fungsi tersebut kemudian berubah menjadi fungsi hiburan. Meskipun begitu struktur pertunjukan dari Jidor Sentulan tidak mengalami perubahan.

Pembahasan

Jidor Sentulan adalah salah satu seni pertunjukan yang berasal dari Jombang. Sebagai seni pertunjukan tentunya tidak lepas dari struktur pertunjukan yang kemudian membentuk sebuah pertunjukan yang utuh. Struktur pertunjukan atau struktur penyajian adalah urutan penampilan dalam sebuah pertunjukan. Struktur menurut Djelantik (2004:18) yakni, susunan yang mengacu pada bagaimana unsur-unsur dasar masing-masing kesenian tersusun hingga berwujud. Struktur penyajian ini kemudian terbagi dalam tiga bagian yaitu bagian awal, bagian inti dan bagian akhir.

Bagian awal dalam pertunjukan Jidor Sentulan terbagi lagi menjadi beberapa bagian yaitu pembukaan, tandakan dan arak-arakan. Pertunjukan Jidor Sentulan dibuka dengan sholawat Nabi dengan cengkok lama. Sholawat ini tidak berubah dari awal kemunculannya hingga sekarang. Sholawat ini dinyanyikan oleh salah satu anggota pemusik Jidor Sentulan yang diiringi oleh jidor, terbang dan kendang. Nada dan pukulan dari alat musiknya tetap dan tidak berubah. Struktur penyajian pertunjukan yang diawali dengan pertunjukan musik juga terdapat di Madura. Bauvier (1994:139) mengatakan bahwa struktur penyajian pertunjukan *Loddrok* di Madura diawali dengan pembukaan musikal, biasanya berupa permainan beberapa *gendhing*. Struktur pertunjukan tersebut sama halnya dengan Jidor Sentulan yang mengawali pertunjukannya dengan sholawatan yang dilakukan dengan durasi sekitar lima menit.

Bagian kedua setelah pembukaan yaitu tandakan dimana Penthul dan Tembem keluar dengan berjoget dan berdialog

tentang perjalanan mereka menuju yang punya hajat. Dialog tersebut juga berisi tentang ucapan terimakasih kepada yang punya hajat, doa keselamatan untuk seluruh penonton, yang punya hajat dan untuk pemain dalam Jidor Sentulan serta sapaan kepada penonton. Setelah dialog sebentar Penthul dan Tembem kemudian kembali berjoget dan mengundang Jepaplok keluar. Jepaplok yang diundang keluar juga melakukan atraksi kecil seperti memainkan kepala dan melakukan beberapa gerakan lainnya. Jepaplok kemudian masuk dan keluar kembali bersama dengan tokoh pendukung dalam Jidor Sentulan yaitu Kethek, Macan, dan Grandong yang semuanya kemudian melakukan atraksi atau bergerak sesuai dengan karakter tokoh. Atraksi tersebut dilakukan selama sekitar tiga menit dengan iringan musik yang bertempo cepat dan digunakan sebagai pengenalan para tokoh yang nantinya bermain dalam pertunjukan Jidor Sentulan.

Bagian awal tersebut kemudian diakhiri dengan penonton yang diajak untuk mengikuti arak-arakan. Arak-arakan adalah berjalan mengelilingi desa dimana rute dan jumlah desa yang dikelilingi sesuai dengan permintaan yang punya hajat. Hidajat (2008:34) menyatakan bahwa arak-arakan (*display*) adalah bentuk penyajian tari yang menunjukkan formasi berarak-arak (karnaval) yang menekankan pada gerakan berjalan sehingga tata formasi penari ditentukan oleh urutan tokoh-tokoh atau bagian-bagian yang memanjang. Pernyataan Hidajat tersebut sesuai dengan arak-arakan dalam Jidor Sentulan yang berjalan mengelilingi desa namun formasi serta urutan tokoh yang berjalan tidak ditentukan. Arak-arakan diiringi dengan musik pengiring yang diikat diboncengan sepeda untuk memudahkan membawanya. Lagu-lagu yang dinyanyikan yaitu sholawat dengan lagu yang sedang *trend* dan lagu-lagu religi atau yang bertema sosial yang intinya mengajak

manusia untuk berbuat kebaikan. Setiap melewati perempatan atau pertigaan selalu melakukan *sholah* yaitu atraksi tokoh pendukung dan Jepaplok yang diiringi dengan tempo yang semakin cepat. *Sholah* tersebut berdurasi sekitar dua menit. Rute arak-arakan tersebut berakhir kembali di tempat yang punya hajat.

Bagian inti dalam pertunjukan Jidor Sentulan adalah bagian yang membawakan cerita. Inti cerita yang ingin disampaikan dalam pertunjukan Jidor Sentulan ini adalah kecerobohan seseorang yang yang dapat membahayakan diri sendiri maupun orang lain. Bagian inti ini juga diawali dengan sholawat tetapi menggunakan lagu baru yang sedang *trend*. Diceritakan bahwa Tembem yang memberi makan Jepaplok anak asuhnya sendiri, karena kurang berhati-hati malah menjadi santapan Jepaplok. Penthul yang tidak terima saudaranya dimakan, kemudian membunuh Jepaplok. Penthul yang menyesal karena kehilangan saudara sekaligus anak asuhannya kemudian menemui mbah Wiraguna untuk menyembuhkan keduanya. Berkat doa dari mbah Wiraguna, Tembem dan Jepaplok kemudian hidup kembali dan diakhiri dengan berjoget bersama. Penyampaian lakon dalam Jidor Sentulan sesuai dengan Bandem dan Murgiyanto (1996:138), bahwa lakon adalah bagian cerita yang sesungguhnya yang masih terbagi dalam beberapa babak atau adegan. Serupa dengan pernyataan tersebut, Asmara (1979:11) menyatakan bahwa lakon mempunyai arti perjalanan cerita yang biasanya digunakan dalam pertunjukan wayang.

Bagian akhir dalam pertunjukan Jidor Sentulan adalah atraksi dari tokoh pendukung. Atraksi yang dilakukan adalah atraksi kekebalan tubuh seperti makan rumput, pecahan kaca dan jenis atraksi kekebalan yang lain. Atraksi tersebut dilakukan dalam keadaan *trance*. Atraksi dalam kondisi *trance* atau kesurupan tersebut menurut Bauvier (1994:180)

merupakan gejala *pseudo-kolektif*, yaitu kesurupan tersebut merupakan keahlian dari kelompok tertentu yang ditugasi melakukan ritus untuk masyarakat pemesan. Sependapat dengan Bauvier, Djelantik (2004:91), menyatakan bahwa *trance* adalah keadaan penurunan kesadaran jiwa yang dapat dicapai dengan perbuatan sengaja misalnya nyanyian yang monoton, konsentrasi dan meditasi. Orang yang dalam keadaan *trance* dalam seni pertunjukan biasanya kesadarannya sangat menurun, persepsinya mulai terganggu, kata-kata dan perbuatannya sepenuhnya tidak dikuasai lagi. Tokoh pendukung dalam Jidor Sentulan yang dalam keadaan *trance* merupakan tokoh dengan keahlian khusus yang memang ditugasi untuk melakukan adegan tersebut. Atraksi yang dilakukan tokoh pendukung seperti makan rumput, kaca dan berbagai atraksi kekebalan tubuh yang lain dilakukan dalam keadaan *trance* sehingga perbuatannya sepenuhnya tidak dikuasai lagi.

Eksistensi adalah keberadaan yang kaitannya dengan upaya yang dilakukan pemangku kesenian Jidor Sentulan dalam mempertahankan keberadaannya di tengah masyarakat pendukungnya. Beberapa upaya dilakukan karena seiring dengan perkembangan jaman akan menuntut tampilan yang lebih baik dari sebelumnya agar kesenian tersebut tetap diminati oleh masyarakat pendukungnya. Upaya mempertahankan eksistensi sesuai dengan Gunadi (1996:43) yang menyebutkan bahwa pengembangan kesenian sebagai ungkapan budaya perlu diusahakan agar mampu menampung dan menumbuhkan daya cipta para seniman, meningkatkan apresiasi seni masyarakat, memperluas kesempatan masyarakat untuk menikmati seni budaya bangsa serta membangkitkan semangat dan gairah membangun. Upaya yang dilakukan oleh pemangku kesenian Jidor Sentulan adalah dengan melakukan beberapa perubahan yaitu

perubahan fungsi, perubahan struktur penyajian dan perubahan busana.

Perubahan yang dilakukan oleh pemangku kesenian salah satunya adalah perubahan fungsi. Jidor Sentulan awalnya adalah kesenian yang difungsikan untuk penyebaran agama Islam. Untuk menarik minat masyarakat agar tertarik dan memeluk agama Islam maka terciptalah Jidor Sentulan. Pemfungsian Jidor Sentulan sebagai media penyebaran agama Islam dirasa cukup efektif karena sajiannya yang menarik dan tidak memaksa. Bentuk pertunjukannya yang menggunakan alat musik yang bernuansa islami, membuat masyarakat yang awalnya masih awam terhadap agama Islam menjadi tertarik untuk memeluk agama Islam.Lagu yang digunakan yaitu lagu-lagu yang bernuansa islami dan juga yang utama adalah sholawat. Menurut Murgiyanto (2004:37), *Salawat* berasal dari kata *salawah* atau *salawatun* atau *salawatu al nabi* berarti doa untuk Nabi Muhammad SAW. Nyanyian puji syukur ini dilakukan oleh sekelompok pria dengan iringan *terbang/genjring* atau rebana serta menggunakan teks dalam bahasa arab. Sama halnya dalam pertunjukan Jidor Sentulan, vokalis dan pengiring musik dilakukan oleh sekelompok pria. Sholawat yang digunakan dalam pertunjukan Jidor Sentulan dibagi menjadi dua yaitu sholawat cengkok lama dan sholawat dengan lagu baru. Sholawat cengkok lama adalah sholawat yang menggunakan nada yang sudah turun temurun dan sesuai dengan buku diba', sedangkan sholawat dengan lagu baru adalah sholawat yang menggunakan nada dari lagu yang sedang trend. Penggunaan nada dari lagu yang sedang trend adalah agar masyarakat lebih mudah dalam menerima ajaran Islam, karena lagu baru tersebut tentunya sering didengarkan oleh masyarakat.

Dari penyebaran agama Islam kemudian beralih fungsi menjadi hiburan. Perubahan fungsi ini terjadi begitu saja karena adanya perkembangan jaman. Islam yang kemudian menjadi agama mayoritas membuat fungsi penyebaran agama tidak terlalu berpengaruh. Secara tidak langsung kesenian tersebut kemudian beradaptasi dengan perubahan jaman yang ada. Jidor Sentulan selanjutnya menjadi hiburan atau tontonan masyarakat dalam berbagai kegiatan hajatan. Seringkali diundang untuk hiburan acara khitanan dan kegiatan desa lainnya.

Jidor Sentulan mengalami perubahan fungsi dalam perkembangannya. Tahun perubahan fungsi dapat dilihat pada tabel berikut:

Tabel Perkiraan Tahun Perubahan Fungsi pada Kesenian Jidor Sentulan

No.	Pemangku Kesenian	Perkiraan Tahun dalam Menjabat sebagai Pemangku Kesenian	Perkiraan Lamanya Menjabat sebagai Pemangku Kesenian	Fungsi Jidor Sentulan
1.	Anonim	1821-1856	35 tahun	Penyebaran agama Islam (media dakwah)
2.	Mbah Toyib	1857-1903	46 tahun	
3.	Buyut Wardi	1904-1954	50 tahun	Tontonan pada hajatan
4.	Mbah Sayun	1955-1970	15 tahun	
5.	Pak Slamet	1971-2003	32 tahun	
6.	Pak Satim	2004-sekarang masih menjabat (tahun 2017)		

Berdasarkan tabel tersebut terlihat bahwa pada awal kemunculannya tidak diketahui siapa yang mempunyai ide awal untuk menciptakan kesenian Jidor Sentulan. Hal tersebut sesuai dengan (http://aifedogawa.blogspot.com) yang menjelaskan ciri tradisi kerakyatan poin e bahwa karya seni bukan merupakan hasil kreativitas perseorangan, bersifat anonim sesuai dengan kolektivitas masyarakat pendukungnya.

Jidor Sentulan yang muncul pada tahun 1821 difungsikan untuk penyebaran agama Islam. Pada tahun tersebut pengaruh Islam sudah menyebar luas yang menyebabkan munculnya keinginan pada pendiri Jidor Sentulan untuk ikut menyebarkan agama Islam. Munculnya Jidor Sentulan pada tahun 1821 akibat adanya pengaruh Islam tersebut sesuai dengan Soedarsono (1998:26) bahwa pengaruh budaya Islam mulai tampak jelas di Indonesia sejak abad ke-13 dan berkembang pesat pada abad ke-18. Agama Islam yang sangat demokratis berkembang luas di semua lapisan masyarakat.

Jidor Sentulan yang memiliki ciri khas permainan rebana dan jidor merupakan bukti bahwa perkembangan agama Islam juga membawa pengaruh terhadap seni pertunjukan di Indonesia dengan ciri khas berupa permainan rebana (Sedyawati, 2009:17). Kemunculan Jidor Sentulan sebagai penyebaran agama Islam sesuai dengan pernyataan Pratamawati dan Purwatiningsih (2011:23) bahwa eksistensi seni pertunjukan bergantung pada masyarakat pendukungnya yang terbagi dalam tiga tatanan kehidupan yaitu masyarakat penganut aliran kepercayaan, masyarakat beragama dan masyarakat modern. Sama halnya pada kesenian Jidor Sentulan yang eksistensinya bergantung pada tatanan kehidupan masyarakat beragama yang memfungsikan Jidor Sentulan sebagai media penyebaran agama Islam. Jidor

Sentulan yang muncul di kalangan pedesaan termasuk dalam bentuk seni kerakyatan. Lindsay (1985:16) menyatakan bahwa kesenian rakyat pedesaan adalah sederhana dan spontan serta punya hubungan erat dengan konsep religius kuno. Sama halnya dengan kesenian Jidor Sentulan yang merupakan kesenian yang sederhana, spontan dan mempunyai hubungan erat dengan konsep agama Islam.

Fungsi penyebaran agama Islam menurut Soedarsono (1999:169) termasuk dalam fungsi sekunder seni pertunjukan poin empat yaitu sebagai media propaganda keagamaan. Sejalan dengan Soedarsono, Sedyawati (2006:293) mengatakan bahwa fungsi seni pertunjukan yang dapat dikenali baik lewat data maupun data etnografik masa kini meliputi fungsi-fungsi religius, peneguhan integrasi sosial, edukatif dan hiburan. Perubahan dari jaman ke jaman adalah penekanan terhadap fungsi-fungsi tertentu maupun bentuk pernyataannya. Tidak jarang pula muncul fungsi baru yang sebelumnya hanya dikenal secara implisit saja yaitu fungsi sebagai saluran dakwah yang dikenal pada masa Islam.

Jidor Sentulan mengalami perubahan fungsi pada kisaran tahun 1904. Fungsinya sebagai penyebaran agama Islam mulai berubah seiring dengan perkembangan jaman dimana masyarakatnya sudah banyak yang memeluk agama Islam. Perubahan fungsi yang terjadi adalah dari fungsi penyebaran agama Islam menjadi fungsi tontonan. Fungsi yang berubah tersebut sesuai dengan pernyataan Pratamawati (2011) bahwa fungsi seni pertunjukan dapat berubah sesuai jaman dan kebutuhan. Perubahan fungsi yang terjadi pada Jidor Sentulan tersebut tidak merubah unsur religi yang tetap dipertahankan hingga sekarang. Unsur yang tidak berubah tersebut dikarenakan Jidor Sentulan termasuk dalam seni rakyat yang berkembang pada masyarakat pedesaan. Hal tersebut sesuai dengan pernyataan Pratamawati (2001)

bahwa adat yang tumbuh pada masyarakat pedesaan cenderung mempertahankan sesuatu yang lama karena masyarakatnya yang statis yang cenderung kurang spekulatif terhadap hal-hal baru yang sulit diramalkan serta kurangnya keberanian.

Berdasarkan tabel perubahan fungsi Jidor Sentulan terjadi pada tahun 1904. Pada kisaran tahun 1904-1954 tersebut merupakan masa pengaruh budaya barat dan masa kemerdekaan. Pada masa tersebut seni kerakyatan yang berkembang jauh dari istana mulai merasa senang dan tidak rendah diri terhadap karyanya (Soedarsono, 1998:43; Lindsay, 1985:44). Sama halnya dengan Jidor Sentulan yang fungsinya menjadi seni tontonan, Jidor Sentulan akan menampilkan pertunjukannya jika ada yang mengundang dalam hajatan pernikahan atau khitanan. Fungsi Jidor Sentulan tersebut sesuai dengan Sedyawati (2006:293) yang menyebutkan bahwa seni pertunjukan juga dapat mempunyai fungsi sebagai pemenuhan kebutuhan ekonomi misalnya seni tersebut dipakai untuk ngamen. Sejalan dengan Sedyawati, fungsi kesenian Jidor Sentulan sebagai seni tontonan sesuai dengan Soedarsono (2010:123), seni pertunjukan yang berfungsi sebagai presentasi estetis bagi penonton ini bisa disebut *art of presentation*. Pada umumnya seni pertunjukan yang berfungsi sebagai presentasi estetis penyandang dana produksinya adalah para pembeli karcis. Sistem manajemen semacam ini lazim disebut pendanaan yang ditanggung secara komersial.

Perubahan seni pertunjukan tidak lain adalah sebagai upaya seni pertunjukan untuk mempertahankan keberadaannya di tengah masyarakat pendukungnya. Usaha mempertahankan keberadaan atau eksistensi adalah termasuk dalam usaha pelestarian kebudayaan yang di dalamnya mencakup kesenian. Triatnawati, dkk (2012:102) mengatakan bahwa:

> Pelestarian berasal dari kata lestari yang berarti tetap seperti semula atau tidak berubah. Sedangkan pelestarian berarti usaha untuk melindungi dan mempertahankan sesuatu yang sudah ada dari kemusnahan atau kerusakan .... Ada tiga cara dalam upaya melestarikan budaya Indonesia yaitu 1) mempertahankan keberadaan budaya tersebut; 2) mengembangkan budaya yang sudah ada; 3) kemudian memanfaatkan budaya itu sendiri .... Upaya tersebut tentunya tidak hanya dilakukan oleh para pemangku budaya itu sendiri (intern), tetapi juga dibutuhkan perhatian dari pemerintah atau yang lain (ekstern). Intern dapat dilakukan dengan a) Latian yang merupakan proses dalam seni pertunjukan; b) Pengembangan sarana-prasarana misalnya penambahan alat musik, pemakaian syair lagu yang sedang *nge-trend*, pengembangan busana.

Perubahan fungsi yang terjadi dalam kesenian Jidor Sentulan termasuk dalam upaya melestarikan budaya Indonesia. Mempertahankan keberadaan budaya tersebut tentu tidak lepas dari berbagai perubahan. Sebuah kesenian tidak bisa tetap dan bertahan begitu saja dengan adanya jaman yang terus berubah. Berbagai macam penyesuaian dan adaptasi pasti dilakukan oleh pemangku kesenian, salah satunya adalah pemangku Jidor Sentulan. Adaptasi tersebut bisa dilakukan dengan berbagai cara salah satunya adalah merubah fungsi dari fungsi dakwah menjadi media hiburan dan tontonan masyarakat. Perubahan fungsi yang dialami pastinya juga menuntut beberapa perubahan lain. Meskipun tidak signifikan pengembangan dilakukan dari segi pertunjukan dan pakaiannya. Perubahan fungsi menjadi hiburan dan tontonan juga tidak lepas dari pemanfaatan kesenian tersebut. Sebagai tontonan, Jidor Sentulan tidak disajikan secara gratis, pasti ada orang yang punya hajat yang

mengundang. Orang yang punya hajat tersebut membayar sesuai harga yang telah disepakati sebelumnya, sedangkan masyarakat sekitar bebas melihat pertunjukan tersebut tanpa harus membayar lagi. Bagi para pemain dalam Jidor Sentulan, kesenian ini merupakan pekerjaan sampingan sebagai penunjang kebutuhan sehari-hari. Hal ini merupakan salah satu bentuk pemanfaatan kesenian dalam bidang perekonomian.

Penutup

Jidor Sentulan mengalami perubahan fungsi dari tahun 1904. Perubahan fungsi tersebut dari media dakwah menjadi fungsi hiburan atau tontonan. Perubahan fungsi tersebut berutujuan agar Jidor Sentulan tetap eksis dan diminati oleh masyarakat. Perubahan fungsi juga disertai oleh perubahan dan pengembangan dalam Jidor Sentulan. Perubahan tersebut dimaksudkan dalam upaya untuk mempertahankan eksistensi. Perubahan fungsi merupakan langkah awal dalam mempertahankan sebuah kesenian. Perubahan fungsi tersebut kemudian diikuti dengan pengembangan kesenian Jidor Sentulan yakni dari segi struktur pertunjukan yang sedikit berubah juga busana. Menjadikan media hiburan atau tontonan dalam masyarakat merupakan salah satu bentuk pemanfaatan kesenian sebagai penunjang perekonomian. Dengan adanya pemanfaatan tersebut diharapkan kesenian Jidor Sentulan tetap eksis dan tidak akan tergerus oleh budaya-budaya modern yang terlihat lebih glamor dan menarik minat dari para pemuda.

Daftar Rujukan

Asmara, Adhy. 1979. *Apresiasi Drama (untuk s.l.a).* Yogyakarta: Nur Cahaya

Bandem, I Made dan Sal Murgiyanto. 1996. *Teater Daerah Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius

Djelantik, A.A.M. 2004. Estetika Sebuah Pengantar. Bandung: Arti

Edogawa. 2009. Pengertian dan Ciri-Ciri. (online), (http//aifedogawa.blogspot.com/2009/11/seni-karya-seni-telah-banyak.html), diakses tanggal 18 Juli 2013.

Gunawan, Aang. Tanpa tahun. *Musik Tradisional Indonesia, Pengertian Musik Tradisional atau Musik Nusantara*. (online), (http://senibudaya-indonesia.blogspot.com/2012/05/musik-tradisional-indonesia.html), diakses tanggal 14 Maret 2013.

Gunadi, Irawan Haryo, dkk. 1996. *Wujud, Arti, Fungsi Puncak-Puncak Kebudayaan Lama dan Asli bagi Masyarakat Pendukungnya (Sumbangan Kebudayaan Daerah Terhadap Kebudayaan Nasional)*. Semarang: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Hidajat, Robby. 2008a. *Seni Tari (Pengantar Teori dan Praktek Menyusun Tari Bagi Guru)*. Malang: Jurusan Seni dan Desain Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang.

_____. 2008b. *Wayang Topeng Malang*. Malang: Gantar Gumelar.

_____. 2011. *Koreografi dan Kreativitas (Pengetahuan dan Petunjuk Praktikum Koreografi)*. Yogyakarta: Kendil Media Pustaka Seni Indonesia Suryodiningratan.

Lindsay, Jennifer. 1985. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Terjemahan Nin Bakdi Sumanto. 1991. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Murgiyanto, Sal. 2004. *Tradisi dan Inovasi (Beberapa Masalah Tari di Indonesia)*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.

Portal Resmi Pemerintah Kabupaten Jombang. Tanpa tahun. *Keadaan Geografis Kabupaten Jombang*. (online), (http://www.jombangkab.go.id/e-gov/selayang/selayang.asp?menu=geografi), diakses tanggal 13 Maret 2013.

Pratamawati, Endang Wara S.D. 2011. *STK417: Pengetahuan Seni Pertunjukan dan Pariwisata, Catatan minggu ke-3*. Catatan tidak diterbitkan

Pratamawati, Endang Wara S.D dan Purwatiningsih. 2011. *Bahan Ajar Seni Pertunjukan dan Pariwisata (Penunjang Perkuliahan)*. Malang: Prodi Pendidikan Seni Tari.

Sedyawati, Edi. 2006. *Budaya Indonesia: Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah*. Jakarta: PT RajaGrafindo Persada.

_____. 2009. *Sejarah Kebudayaan Indonesia: Seni pertunjukan dan Seni Media*. Jakarta: PT RajaGrafindo Persada.

Soedarsono, RM. 1998. *Seni Pertunjukan di Era Globalisasi.* Jakarta: Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

_____. 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Taufik Rahzen, Ed.). Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia

_____. 2010. *Seni Pertunjukan di Era Globalisasi (edisi ketiga yang diperluas)*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Sujarno, dkk. 2003. *Seni Pertunjukan Tradisional, Nilai Fungsi dan Tantangannya.* Yogyakarta: Kemenbudpar.

Triatnawati, dkk. 2012. *Revitalisasi Kesenian Sintren di Kota dan Kabupaten Pekalongan*. Yogyakarta: Balai Pelestarian Nilai Budaya.

Wikipedia. Tanpa tahun. *Kabupaten Jombang*. (online), (http://id.wikipedia.org/wiki/Kabupaten_Jombang), diakses tanggal 13 Maret 2013.

Biodata Penulis

Saya Ikamela Dian Rahmah, biasa dipanggil Mela. Lahir dari pasangan bapak Sumiran dan Ibu Sri Gemi di Jombang pada tanggal 31 Desember 1989. Beberapa kali pindah SD dan akhirnya mendapat ijazah SD pada 2001 dari SDN Jombatan IV Jombang. Saya kemudian melanjutkan studi di SMPN 2 Jombang dan dilanjutkan ke SMAN Plandaan yang lulus pada tahun 2007. Prodi Seni Tari dan Musik, Jurusan Seni dan Desain, Universitas Negeri Malang menjadi tempat saya menempa diri setelah vakum selama dua tahun dan lulus tepat waktu pada tahun 2013. Tuhan Maha Baik, bahkan sebelum wisuda saya diterima bekerja sebagai tenaga pengajar di MTsN Denanyar Jombang yang berada di bawah naungan Yayasan Pondok Pesantren Mambaul Maarif. Saat itulah kehidupan yang sebenarnya dimulai. Berbagai tantangan baik dalam dunia kerja maupun kehidupan pribadi datang silih berganti, namun hidup masih harus berjalan. Sedikit jenuh dengan rutinitas sehari-hari, akhirnya pada 2016 kembali melanjutkan studi di Universitas Negeri Surabaya Prodi Pendidikan Seni Budaya. Sampai sekarang masih bolak balik Jombang- Surabaya dengan harapan bisa lulus tepat waktu dengan ilmu yang bermanfaat bagi semua orang. No tlp yang bisa dihubungi 085791381558 dan WA 085748135250.

Nilai Ritual Kesenian Ojung dari Desa Gucialit Lumajang Jawa Timur

Harpang Yudha Karyawanto
harpangkaryawanto@unesa.ac.id
Program Studi Seni Musik Jurusan Sendratasik FBS UNESA

Abstrak

Kesenian Ojung merupakan kesenian yang muncul akibat terjadinya banyak musibah dan pertengkaran antar masyarakat jaman dulu. Para sesepuh meminta kepada Yang Maha Kuasa, memohon agar diberi kestabilan atau kedamaian dalam desa tersebut. Kemudian setelah permohonan dari sesepuh desa tersebut, terdengarlah suara gaib yang meminta agar selalu diadakan ritual dan pertunjukan untuk menggantikan pertengkaran tersebut. Setelah hilangnya pertengkaran antar masyarakat, para warga mengucapkan terimakasih pada Yang Maha Kuasa dengan memberikan sesajen berupa hasil panen. Ritual dan pertunjukan Ojung yang dilaksanakan di Desa Gucialit sudah menjadi tradisi masyarakat setempat setiap tahunnya. Hal tersebut dilaksanakan mulai secara turun temurun mulai dari nenek moyang. Fungsi dari ritual ini adalah untuk mengikat tali persaudaraan antar desa. Jika tradisi ini tidak dilakukan sekali saja, maka banyak hal buruk yang akan menimpa masyarakat desa. Menurut beberapa sumber masih banyak masyarakat yang antusias terhadap Kesenian Ojung, meskipun pertunjukan tersebut mengerikan, tetapi yang minat untuk menonton dan menjadi pemain dalam Ojung masih banyak mulai dari anak-anak, remaja sampai orang tua. Tidak hanya di desa Gucialit saja tetapi para pengunjung dari kota pun berdatangan untuk melihat Ojung. Selain keseniannya yang kental, desa Gucialit juga terkenal akan desa berseri, dan desa wisata. Mayoritas masyarakat disana pekerja sebagai petani dan berkebun. Hasil penelitian menunjukan bahwa

masyarakat mereka akan trus melestarikan kesenian Ojung karena hal tersebut sudah menjadi warisan dari nenek moyang.

Kata kunci: *Nilai ritual, kesenian Ojung, etnomusikologi*

Pendahuluan

Perkembangan seni di Indonesia pun semakin meningkat, baik tradisi maupun modern. Walaupun sebagai generasi Bangsa yang baik hendaknya selalu menjunjung tinggi Budaya Indonesia tetapi perkembangan zaman tidak bisa ditolak kehadirannya. Contoh saja, seni musik. Di dunia ini, banyak sekali jenis musiknya, contoh di Indonesia memiliki banyak sekali musik seperti: tradisional, dangdut, campursari, dan keroncong.

Kesenian juga tidak terlepas dari Budaya yang sudah melekat bahkan yang sudah menjadi turun-temurun atau ciri dari kesenian tersebut. Sehingga, kita dapati dalam suatu daerah dengan daerah yang lain memiliki sebuah kesenian yang berbeda tetapi tetap menjunjung kesenian Indonesia, contoh pada kesenian yang kita angkat dalam artikel ini, yaitu tentang kesenian Ojung yang ada di daerah Desa Gucialit Lumajang Jawa Timur. Ojung merupakan kesenian daerah yang benar-benar nyata diwariskan atau diturunkan pada setiap anak cucunya, karena ini adalah kesenian yang melibatkan orang-orang daerah itu sendiri yang kita lihat sangat melekat dari setiap orang yang memainkannya. Tidak mengenal umur kecil, muda hingga tua. Kesenian ini diwariskan pada anak cucunya kelak. Walaupun pada kesenian ini yang menonjol adalah dengan kekerasan. Tidak lupa pula pada musik tradisionalnya yang masih menggunakan alat-alat tradisional seperti; gong, kempul, slompret, kendang, dan kenong. Kesenian ini selalu diadakan

setiap 1 tahun sekali dan dapat diadakan pula jika ada acara besar di Desa tersebut. Oleh karenanya, kita sebagai warga dan generasi bangsa yang baik hendaknya mampu menjaga dan jika bisa menjunjung tinggi ciri khas yang dimiliki oleh setiap daerah di Indonesia, agar tetap mempunyai identitas yang diakui bangsa maupun Internasional.

Masyarakat Lumajang punya tradisi unik yang akrab disebut Ojung. Terdapat dua orang yang melakukan atraksi adu pukul dengan rotan. Mereka adu kuat dengan melukai lawannya. Tradisi Ojung ini salah satunya bisa dijumpai di desa Gucialit. Konon, tradisi ini dibawa oleh nenek moyang mereka. Biasanya digelar setahun sekali saat kemarau atau ketika perayaan tasyakuran desa. Namun, kini acara itu tak hanya digelar saat ritual meminta hujan. Di Gucialit, tidak hanya para orang tua yang memainkan atraksi ini. Namun juga para pemuda desa. Mereka beradu pukul dengan menggunakan rotan di arena yang telah disiapkan. Mereka harus menaklukkan lawannya dengan menyabetkan keras-keras ujung rotan ke bagian punggung lawan. Meski harus terluka oleh sabetan rotan, mereka terlihat menikmati permainan Ini. Bahkan tak jarang mereka masih menari-nari menghibur warga. Tidak ada juri atau wasit dalam permainan itu. Mereka yang paling banyak menggoreskan luka di punggung lawan, dianggap yang paling hebat. Biasanya, dalam tradisi Itu, mereka yang menang mendapatkan hadiah yang diberikan oleh pihak desa atau penyelenggara. Meski demikian, saat bertanding, mereka harus sportif dan imbang. Jika salah satu dari mereka memukul 10 kali, maka lawannya juga harus membalas memukul sebanyak itu juga.

Tradisi Itu sudah turun-temurun. Para penduduk tidak merasakan hal Itu sebagai sebuah kekerasan. Melainkan, justru sebuah kebanggaan. Mereka yang berani tampil dianggap sebagai pemberani. Tradisi itu lestari dengan

sendirinya. Bahkan, sudah mendarah daging di warga. Setiap kali digelar atraksi Ojung, pesertanya juga lumayan banyak. Para pemuda di Gucialit juga banyak yang meminati atraksi ini. Tercatat sekitar 50 pemuda mendalami teknik Ojung. Teknik Itu tediri dari bagaimana menyerang dan bertahan. Pemilihan objek penelitian ini karena kesenian ini memiliki banyak pengaruh dalam perkembangan sosial dimasyarakat baik dari luar daerah terutama bagi masyarakat lokal. Alasan lain yaitu, kami ingin mengangkat kesenian Ojung yang hanya dimainkan saat syukuran desa dan kami juga ingin memperkenalkan kesesnian ini kepada masyarakat luas agar lebih mengenal budaya yang terdapat di daerahnya.

Kata kualitatif menyiratkan penekanan pada proses dan makna yang tidak dikaji secara ketat atau belum diukur (jika memang diukur) dari sisi kuantitas, jumlah, intensitas, atau frekuensinya. Para peneliti kualitatif menekankan sifat realita yang terbangun secara sosial hubungan erat antara peneliti dengan subjek yang diteliti, dan tekanan situasi yang membentuk penyelidikan. Para peneliti semacam ini mementingkan sifat penyelidikan yang syarat-nilai. Mereka mencari jawaban atas pertanyaan-pertanyaan yang menyoroti cara munculnya pengalaman sosial sekaligus perolehan maknanya. Sebaliknya, penelitian kuantitatis menitikberatkan pengukuran dan analisis hubungan sebab-akibat antara bermacam-macam variabel, bukan prosesnya. Penyelidikan dipandang berada dalam kerangka bebas nilai (Denzin, 2009:6).

Berdasarkan sifat data yang akan dianalisis, penelitian ini menggunakan disain penelitian kualitatif yang akan menerangkan segala sesuatu dengan apa adanya dan nyata, kemudian akan dianalisis dengan pendekatan etnomusikologis. Pendekatan merupakan ruang lingkup penelitian, berhubungan dengan aspek-aspek yang akan

diungkap dalam penelitian. Pendekatan akan membingkai objek apa saja yang mungkin diungkap dalam penelitian. Itulah sebabnya pendekatan juga sering dinamakan motode penelitian. Metode penelitian adalah cara yang dipilih peneliti dengan mempertimbangkan bentuk, isi, dan sifat sastra sebagai subjek kajian. Metode semestinya mengangkat cara yang operasional dalam penelitian. Metode ini membutuhkan langkah penelitian yang pantas diikuti. Adapun teknis berhubungan dengan proses pengambilan data dan analisis penelitian (Endraswara, 2003:8).

Penulisan karya tulis ini menggunakan metode deskriptif analisis. Metode deskriptif dapat dilakukan pencandraan secara sistematis, faktual dan akurat mengenai fakta-fakta serta sifat-sifat populasi atau daerah.

Usaha mendiskripsikan fakta-fakta ini tahap permulaan tertuju pada usaha mengemukakan gejala-gejala secara lengkap di dalam aspek yang diselidiki, agar lebih jelas keadaan atau kondisinya. Oleh karena itu pada tahap ini metode deskriptif tidak lebih dari pada penelitian yang bersifat fakta-fakta seadanya (*fact finding*). Deskriptif juga bisa dimaksudkan untuk membeberkan suatu kajian secara rinci dan jelas dengan disertai argumentasi atau pembuktian. Analisis dimaksudkan untuk menguraikan atau mengadakan penyelidikan terhadap suatu peristiwa untuk mengetahui segala aspek yang terkandung di dalam obyek tersebut. Jadi, deskriptif analisis merupakan suatu metode penelitian yang mengungkapkan tentang obyek dalam bentuk deskriptif yang disertai analisis terhadap segala sesuatu melalui pendekatan yang telah ditentukan. Dalam hal ini pendekatan etnomusikologis pendekatan ini tidak hanya terbatas pada musiknya akan tetapi mencakup seluruh aspek budaya yang ada kaitannya dengan musik (Nettl 1964:132)

Dalam penelitian ini, peneliti menggunakan teknik pengumpulan data, yakni (1) mengadakan pengamatan di lokasi penelitian, yaitu di Desa Gucialit, Kabupaten Lumajang, Provinsi Jawa Timur, (2) mengadakan perekaman data yang didapat dari informan, (3) mengadakan pencatatan yang berkaitan dengan kearifan lokal dalam kesenian Ojung, dan (4) mengadakan wawancara dengan informan.

Pembahasan

Sejarah Perkembangan Kesenian Ojung

Sejarah dari Kesenian Ojung ini muncul akibat terjadinya banyak musibah dan pertengkaran dan percekcokan antar masyarakat pada masa itu. Pada akhirnya sesepuh desa melakukan musyawarah untuk meminta kepada Yang Maha Kuasa, agar diberi kesejahteraan dalam desa tersebut. Kemudian setelah melakukan permohonan yang diutarakan sesepuh desa tersebut, terdengarlah suara gaib yang meminta agar selalu diadakan ritual dan pertunjukan untuk menggantikan pertengkaran tersebut sebagai bentuk tidak adanya dendam antar masyarakat yang dimana pesertanya adalah sukarela.

Sehingga setiap tahun selalu diadakan sedekah desa yang diiringi oleh musik Ojung yang terdapat gending-gending Jawa didalamnya. Sedekah desa tersebut dilaksanakan untuk mensyukuri berkah yang diberikan pada desa tersebut, serta untuk menghormati para sesepuh yang telah berusaha membersihkan Desa tersebut dari segala macam pertengkaran.

Kesenian Ojung ini telah ada sejak ribuan tahun yang lalu, yang dibawa oleh danyang dari Desa tersebut, yaitu Mbah Rumani dan Mbah Besar. Dulunya, pertengkaran di

Desa tersebut selalu menggunakan senjata, sekarang senjata itu diganti dengan rotan, atau mereka menyebutnya sebagai menjalin. Rotan yang digunakan adalah rotan yang sudah tua, dan tidak bisa diganti dengan kayu apapun selain rotan. Apabila mengganti adat yang telah berlaku maka akan terjadi sesuatu yang membuat resah desa tersebut. Masyarakat jaman dulu membuat Punden untuk makam para Danyang yag telah meninggal. Setiap tahun ketika Ritual Ojung dilaksanakan, masyarakat juga melakukan Nyadranan untuk mengunjungi makam para sesepuhnya serta untuk membersihkan punden tersebut. Kesenian ini sebenarnya menganut paham dinamisme, yang mana mereka percaya terhadap kekuatan nenek moyang yang mengatur segala sesuatu yang ada pada Desa terebut. Namun seiring berjalannya waktu, dan mayoritas warga merupakan umat muslim, maka kepercayaan itu mulai bercampur oleh pengaruh Islam. Sehingga paham dinamisme yang dianut dahulu berangsur menjadi ritual berdasarkan agama Islam untuk mengucap Syukur atas Rahmat Tuhan Yang Maha Esa.

Ritual dan pertunjukan Ojung selalu dilaksanakan satu tahun sekali tepatnya pada hari Jum'at *wage*, bulan *Rajab*. Ritual juga harus dilaksanakan setelah jam 9 keatas. Tempat yang digunakan untuk ritual ini juga merupakan tempat khusus yang disebut "*Bale Anjak*". Bale Anjak dulunya merupakan tempat tinggal para sesepuh, serta tempat dilaksanakannya Ritual pertama kali. Tempat ritual tersebut tiak bisa dipidah kemana-mana, jika dipindah maka akan terjadi sesuatu yang meresahkan Desa tersebut.

Tata cara pelaksanaan Ojung sebenarnya tidak ada syarat dan pantangan khusus. Sebelum dilaksanakannya adegan pecut pada pertunjukan Ojung diadakan ritua dulu, yang niatnya adalah untuk memberitahukan bahwa akan diadakan ritual untuk mengganti pertengkaran pada jaman

dulu. Kemudian setelah ritual pertama dilaksanakan, maka adegan pecut dimulai. Adegan ini bisa diikuti oleh pria dewasa maupun anak laki-laki. Tidak ada gerakan khusus dalam adegan ini, maksud dari adegan ini hanya untuk menyimbolkan pertengkaran menggunakan senjata pada jaman dulu.

Setelah pertunjukan itu selesai dilaksanakan, maka ritual kedua dimulai. Ini merupakan ritual utama dalam adat Ojung. Dalam ritual ini masing-masing keluarga memberikan berkat berupa tumpeng sebagai perwujudan syukur atas hasil panen yang baik. Selain tumpeng tersebut, masyarakat juga membuat sesajen khusus yag mereka sebut sebagai Ambeng Ruko yang berisi hasil panen berbahan dasar ketan. Ketan yang dipakai harus ketan asli dari Desa tersebut, jika tidak maka Ambeng Ruko tersebut tidak akan jadi dan malah hancur. Yang terlibat dalam kegiatan ini secara khusus adalah Mbah dukun, yang merupakan keturunan dari Danyang desa tersebut. Lalu pelaksanaan ritual secara keseluruhan adalah masyarakat Desa tersebut maupun masyarakat yang berasal dari luar Desa tersebut.

Fungsi Ritual Kesenian Ojung

Kesenian tradisional lebih berfungsi kepada sifat ritualnya, sehingga berbeda dengan kesenian-kesenian lain. Menurut Edi Sedyawati (1981 : 52-53) Fungsi kesenian tradisional dalam lingkungan etnis di Indonesia dapat dibagi sebagai berikut ; 1) Pemanggil kekuatan gaib, 2) Penjemput roh-roh pelindung untuk hadir ditempat pemujaan, 3) Memanggil roh-roh yang baik dan mengusir roh-roh yang jahat, 4) Peringatan kepada nenek moyang dengan menirukan kegagalan atau kesigapannya, 5) Pelengkap upacara sehubungan dengan peringatan tingkat-tingkat kehidupan seseorang, 6) Pelengkap upacara sehubungan

dengan saat-saat tertentu dalam perputaran waktu, 7) Perwujudan daripada dorongan untuk mengungkapkan keindahan semata.

Kesenian ini adalah ritual, jadi tidak sering dipertontonkan, setahun harus dilakukan sekali pada saat sedekah desa tersebut, lebih tepatnya bahwa ritual Kesenian Ojung dilaksanakan pada hari Jumat pon bulan ruwah. Selain dilaksanakan pada jumat pon ada juga pantangan menurut nenek moyang yang dulu beragama budha yang harus dilakukan yaitu ritual tidak boleh dilakukan dibawah jam 09.30 WIB. Karena pada pukul 09.30 kebawah tersebut pemain dan masyarakat harus menyiapkan alat alat terlebih dahulu serta bagi ibu-ibu memasakan masakan yang akan disajikan untuk ritual. Selain itu Kesenian Ojung juga tidak dianjurkan untuk lebih dari jam 20.00 WIB karena harus sesuai dengan ritual dan mantra serta jikalau kita melaksanakan lebih dari jam 20.00 WIB konsentrasi pemain Ojung juga sudah tidak fokus , tidak teliti. Kalau pun harus berlanjut itu paling tidak harus selasai pukul 22.00 WIB. Meskipun dilanjut hal tersebut tidak berpengaruh pada acara pertunjukan. Penutupan kesenian ini boleh dilakukan dengan ritual boleh tidak. Maka dari itu, anjuran-anjuran tersebut harus kita taati agar semuanya berjalan dengan lancar dan diberi keselamatan oleh Tuhan Yang Maha Kuasa.

Fungsi dari ritual Kesenian Ojung sendiri adalah : (1) Untuk pesta rakyat. Karena dengan adanya Kesenian Ojung rakyat akan memasak secara besar - besar an lalu sehabis ritual akan dibagi bagi kan kepada semua masyarakat yang ada disekitar, (2) Untuk keberhasilan panen rakyat. Dengan diadakan pertunjukan Kesenian Ojung ini hasil dari panen seperti padi, jagung, sayur- sayur an yang ada disana dipercaya akan lebih banyak dan menguntungkan, (3) Sebagai keselamatan desa agar terhindar dari malapetaka

dan hal hal yang tidak diinginkan. Seperti penyakit , musibah dan sebagainya, (4) Menjalin hubungan silaturahmi atar dusun dan masyarakat sekitar.

Kesenian Ojung ini selalu dilaksanakan rutin setiap tahun nya oleh masyarakat Desa Gucialit. Jika tidak dilaksanakan maka nantinya menurut masyarakat sekitar akan terjadi musibah yang tidak dinginkan, banyak penyakit yang datang, panen masyarakat yang gagal, banyak pertarungan dimana-mana. Maka dari itu, Kesenian Ojung akan terus dilestarikan dan dikembangkan dari generasi ke generasi selanjutnya, mulai dari orang tua hingga ke remaja dan anak anak. Dalam pertunjukan Kesenian Ujung banyak rakyat yang mengelilingi panggung untuk menyaksikan kesenian yang sangat unik ini, namun hanya ada dua orang yang akan menyuguhkan pertunjukan ini dengan memukulkan kayu rotan pada lawannya hingga berdarah. Pemukulan rotan tersebut menimbulkan rasa sakit. Namun, karena para pemain telah terbiasa dengan rasa sakit itu sehingga membuat pemain tidak merasakan sabetan rotan di badannya. Tujuan dari pemukulan rotan secara bergantian tersebut adalah untuk mempererat tali persaudaraan masyarakat antar lingkungan setempat maupun masyarakat luar desa serta masyarakat berharap, agar Kesenian Ojung di Lumajang terutama di dusun Sidomulya, Gucialit dan sekitarnya akan terus dilestarikan hingga nanti karena itu adalah salah satu warisan nenek moyang. Banyak remaja bahkan anak kecil dibawah umur yang ikut menyaksikan, bahkan mereka juga ikut berpartisipasi dalam permainan, tapi hal tersebut tidak menjadikan sikap si anak menjadi nakal ataupun suka berkelahi dan dipraktikan ke temannya disekolah. Orang tua pun tak khawatir karena mereka tahu bahwa anak anak mereka sudah mengerti itu hanya boleh dilakukan dalam

suatu pertujukan kesenian Ojung saja dan tidak untuk yang lain ataupun tindakan yang negatif.

Beberapa alasan mereka sangat berantusias dalam mengikuti Ojung ini. Hal yang membuat mereka antusias adalah kebanggaan mereka bisa melestarikan budaya nenek moyang. Selain itu mereka juga tidak gensi ataupun malu meskipun jaman semakin modern dan banyak anak remaja seusia mereka lebih suka bermain dan bergaya modern bahkan suka dengan budaya asing, tapi mereka justru suka dengan bangganya ikut andil dalam pertunjukan kesenian Ojung tersebut. Dimana terbilang cukup mengerikan karena punggungnya dipukul secara bergantian dengan rotan hingga berdarah. “Meskipun sakit tetapi kami suka dan memang sudah hobi”, ujar mereka. Mereka bisa melakukan kesenian Ojung tersebut dikarenakan sering melihat dan akhirnya mereka ingin mencoba dan kini sudah terbiasa. Mereka ikut serta menjadi pemain pertunjukan tersebut juga tidak karena paksaan orang tua ataupun orang sekitar, tetapi keinginan mereka sendiri. Karena menurut mereka dengan ikut serta bermain ujung tersebut dapat menambah teman, persahabatan, mencari persaudaraan serta memperkuat silaturahmi.

Pemain pertunjukan Kesenian Ojung juga dari kalangan anak anak juga. sudah berani mengikutinya, mereka mengaku bahwa mereka baru mengikuti Ojung tersebut baru pertama kali ini. Awalnya ia penasaran dengan pertunjukan Ujung ini. Sehingga mereka mencoba apakah melakukan hal itu sakit atau tidak.“ Memang ketika rotan dipukulkan ke punggungnya itu sangat sakit, tetapi hal tersebut menjadi asyik dan seru serta menambah pengalaman “, ujar mereka. Bagi mereka Ojung merupakan kesenian yang harus dilestarikan oleh masyarakat di desa Gucialit terutama generasi generasi muda agar tidak punah ditelan jaman. Dari berbagai antusias

masyarakat dalam pertunjukan Kesenian Ojung tersebut juga ada ibu kader PKK serta kader posyandu dari desa Gucialit yang berpartisipasi dalam kewirausaan. Ibu kader PPK dan Posyandu ini selalu bercimpung dalam kegiatan apapun yang ada di desa Gucialit. Hal tersebut bertujuan untuk melatih kewirausahaan ibu kader PKK dan Posyandu guna menambah penghasilan, agar ibu yang ada didesa Gucialit menjadi wirausahan serta tidak menganggur. Ibu-ibu tersebut setiap RT membuka usaha usaha seperti warung makanan tradisional, baju baju batik, makanan khas Lumajang.

Berdasarkan data yang diperoleh dari penelitian, desa Sidodadi ini lebih menonjolkan kepada kesenian daerah yang ada di Lumajang. Sedangkan dusun Sidomakmur dan Sidomulyo belum menemukan suatu hal yang menonjol. Masyarakat desa Gucialit ini mayoritas profesinya sebagai petani, karyawan kebun teh dsb. Hasil produksi yang paling menonjol dalam desa Gucialit adalah kebun teh, pisang, kopi dan kelapa. Selain itu produksi yang paling menjadi ciri khas Gucialit adalah Teh Manten . Teh Manten tersebut sudah terkenal enak dan mahal di Lumajang dan daerah lain. Teh ini selain dibuat dengan bahan melati tetapi juga ditambahkan oleh ramu ramuan diantaranya seperti; cengkeh, sereh.

Desa Gucialit juga dijuluki sebagai desa wisata. Karena disitu ada berbagai macam tempat wisata,antara lain Puncak GBK, kebun teh, air terjun, puncak 74, puncak 1001. Di dalam berbagai kegiatan ini keempat dusun di desa Gucialit saling berkerja sama dan kompak dalam setiap kegiatan untuk membangun desa Gucialit menjadi desa yang swadaya. Disamping itu, desa Gucialit juga sudah terkenal dengan kebersihannya. Icon pada desa Gucialit pun menggunakan konsep bunga serta daun Andong merah. Bunga-bunga dan andong merah sendiri berada di sepanjang jalan memasuki desa Gucialit. Sehingga desa Gucialit terlindat indah dan

bersih tanpa ada sampah satu pun. Hal tersebut sudah terbukti bahwa desa tersebut sudah menjuarai lomba BERSERI (Bersih, Sehat , Lestari) ditingkat Kabupaten Lumajang bahkan sudah mencapai tingkat provinsi Jawa Timur.

Adat dan Hukum Pada Kesenian Ojung

Seni Tradisional Kerakyatan merupakan seni tradisional yang lahir dan diolah oleh masyarakat pedesaan. Menurut pendapat Sedyawati seni rakyat yaitu seni yang tumbuh dan berkembang di luar kraton (jauh dari nilai-nilai dan tidak berarti jarak geografis). Seni rakyat tersebut tumbuh bebas di luar kraton, dianggap tidak terawat sehingga tidak dapat mewujudkan keutamaan (Sudikan dalam Handayaningrum, 2000:5). Oleh sebab itu seni rakyat memiliki ciri-ciri yang kasar, sederhana, rendah, dan seadanya. Di lain pihak, menurut Hastanto apabila dipandang dari segi kerumitan penggarapannya, banyak kesenian rakyat yang tidak kalah rumitnya dibanding dengan seni klasik dan seni pop (Sudikan, 2000:6). Kesenian rakyat dalam perwujudannya dapat berupa seni rupa (seni lukis, seni patung, seni kria, seni dekorasi, dan asitektur) dan seni pertunjukan (seni tari, seni musik, seni sastra, maupun seni drama).

Kesenian Ojung merupakan kesenian yang muncul akibat terjadinya banyak musibah dan pertengkaran antar masyarakat jaman dulu. Para sesepuh meminta kepada Yang Maha Kuasa, memohon agar diberi kestabilan atau kedamaian dalam desa tersebut. Kemudian setelah permohonan dari sesepuh desa tersebut, terdengarlah suara gaib yang meminta agar selalu diadakan ritual dan pertunjukan untuk menggantikan pertengkaran tersebut. Setelah hilangnya pertengkaran antar masyarakat, para warga

mengucapkan terimakasih pada Yang Maha Kuasa dengan memberikan sesajen berupa hasil panen.

Kesenian Ojung sendiri sudah ada sejak ratusan tahun yang lalu, yang diprakarsai oleh para sesepuh, yaitu mbah Rumani dan mbah Besar. Ojung selalu dilaksanakan setiap tahun ketika bersih desa setiap bulan Rajab dan Hari jum'at pon. Tidak ada yang berubah dalam kesenian ini sejak dulu hingga sekarang, baik dari segi ritual maupun pertunjukannya. Kesenian Ojung merupakan simbol pertengkaran masyarakat pada jaman dulu, yang ditandai dengan adanya menjalin tua atau akrab disebut dengan rotan tua. Menjalin ini yang dipakai oleh masyarakat jaman dulu untuk saling melukai lawan. Sehingga adat memutuskan untuk mengadakan ritual berupa pemberian sesembahan hasil panen kepada Yang Maha Esa agar tidak terjadi pertengkaran lagi. Ritual ini selalu dipimpin oleh keturunan sesepuh desa yang memprakarsai adanya ritual ini. Mereka biasa disebut sebagai dukun dari desa tersebut.

Ritual seni ini wajib dilaksanakan setiap tahun, pada hari Jum'at wage, bulan Rajab. Jika ritual ini tidak dilaksanakan maka akan terjadi musibah pada desa tersebut. Sehingga masyarakat jaman dulu hingga sekarang tak pernah meninggalkan ritual itu, dan dengan sadar selalu mempersiapkan ritual itu jauh-jauh waktu.

Penutup

Kesenian Ojung merupakan kesenian yang muncul akibat terjadinya banyak musibah dan pertengkaran antar masyarakat jaman dulu. Para sesepuh meminta kepada Yang Maha Kuasa, memohon agar diberi kestabilan atau kedamaian dalam desa tersebut. Kemudian setelah permohonan dari sesepuh desa tersebut, terdengarlah suara

gaib yang meminta agar selalu diadakan ritual dan pertunjukan untuk menggantikan pertengkaran tersebut. Setelah hilangnya pertengkaran antar masyarakat, para warga mengucapkan terimakasih pada Yang Maha Kuasa dengan memberikan sesajen berupa hasil panen. Ritual dan pertunjukan Ojung yang dilaksanakan di Desa Gucialit sudah menjadi tradisi masyarakat setempat setiap tahunnya. Hal tersebut dilaksanakan mulai secara turun temurun mulai dari nenek moyang. Fungsi dari ritual ini adalah untuk mengikat tali persaudaraan antar desa. Jika tradisi ini tidak dilakukan sekali saja, maka banyak hal buruk yang akan menimpa masyarakat desa. Menurut beberapa sumber masih banyak masyarakat yang antusias terhadap Kesenian Ojung, meskipun pertunjukan tersebut mengerikan, tetapi yang minat untuk menonton dan menjadi pemain dalam Ojung masih banyak mulai dari anak-anak, remaja sampai orang tua. Tidak hanya di desa Gucialit saja tetapi para pengunjung dari kota pun berdatangan untuk melihat Ojung. Selain keseniannya yang kental, desa Gucialit juga terkenal akan desa berseri, dan desa wisata. Mayoritas masyarakat disana pekerja sebagai petani dan berkebun. Hasil penelitian menunjukan bahwa masyarakat mereka akan trus melestarikan kesenian Ojung karena hal tersebut sudah menjadi warisan dari nenek moyang.

Daftar Rujukan

Denzin, Norman K, Lincoln. Yvonna S (Eds).2009. *Handbook of Qualitative Research*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar

Edi Sedyawati.1981. *Petumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan

Endraswara, Suwardi. 2003. *Metodologi Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Widyatama

Handayaningrum, Warih.2000. *Tahap-Tahap Strategi Produksi Seni Pertunjukan*. Hasil Semiloka Pengetahuan Budaya Kewirausahaan (*Interpreneurship*) yang disampaikan oleh LPM Unesa, Tanggal 16 Februari 2000

Sudikan, Setya Yuwana.1995. *Reog Ponorogo struktur dramatik, fungsi sosial, dan makna simboliknya*. Surakarta: MSPI

Biodata Penulis

Harpang Yudha Karyawanto Lahir pada tanggal 16 Otober 1984 di Desa Sidorejo RT02/RW02 Kecamatan Ponggok, Kabupaten Blitar, Jawa Timur. Penulis lulus Sarjana (S1) pada tahun 2007 di Program Studi Pendidikan Sendratasik, Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya, dan lulus (S2) pada tahun 2011 di Program Sudi Pendidikan Seni Budaya, Pasca Sarjana Universitas Negeri Surabaya. Hingga kini penulis aktif sebagai Dosen di Program Studi S1-Seni Musik dan Program Studi S1-Pendidikan Sendratasik, Jurusan Sendratasik, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Surabaya. Penulis juga aktif sebagai Pengamat Musik dan peneliti Seni Budaya. Selain kegiatan Akademik juga aktif sebagai arranger musik, komponis dan musisi Orkestra diberbagai event dengan spesialis instrumen biola, sebagai juri berbagai event musik dan sebagai owner Musikopi.

Tak Pernah Usai: Menemukan (Kembali) Identitas

Fitri Nura Murti
fitri.fkip@unej.ac.id; fitrinuramurti@gmail.com
Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia,
Universitas Jember

Abstrak

Indonesia memiliki keragaman seni dan budaya serta adat-istiadat yang tersebar di seluruh nusantara. Masing-masing daerah memiliki perkembangan yang berbeda satu sama lain. Sebagian mengalami kemajuan, sebagian mengalami ke-mandeg-an. Di sisi lain, secara nasional, masyarakat mulai mengalami kebingungan jati diri (*unconscious*) dan kehilangan identitas bangsa. Pencarian identitas tidak dapat dilakukan tanpa penelusuran tradisi dan budaya yang menghidupi kita sebagai masyarakat. Tinjauan ini memaparkan secara ringkas fakta-fakta pudarnya identitas dan wujud konstelasi kebudayaan kita. Melaui tinjauan sederhana ini, kesalahan dan kelenaan masa lalu kita sadari agar mampu menjadi bekal keputusan di masa depan. Dengan demikian, kita dapat merumuskan tugas dan peran kita dalam rencana konstelasi kebudayaan selanjutnya. Sebagai konsekuensi budaya manusia yang dinamis, tugas ini sangat berat dan melelahkan karena konstelasi kebudayaan tidak akan pernah selesai.

***Kata Kunci**: Seni, Budaya, Identitas, dan Konstelasi Kebudayaan*

Pendahuluan

Manusia berbicara, karena itu ia bersosial. Manusia memiliki kebutuhan, karena itu ia bertingkah laku. Manusia diberi akal, karena itu ia berbudi. Manusia dianugerahi jiwa, karena itu ia unik. Manusia berkeinginan, karena itu ia mencirikan. Ciri yang manusia bangun dan ciptakan, itulah identitas.

Manusia bertindak dan bersosial atas dasar keinginan dan tujuannya. Manusia menciptakan pola tingkah laku dalam kehidupan. Pola makan, pola berpakaian, pola pikir, dan sebagainya. Pola-pola itu berubah menjadi jaring-jaring pola yang lebih besar yang kemudian kita sebut sebagai 'budaya' atau bahkan 'kebudayaan'.

Apabila dilihat lebih detil, pola tersebut bagaikan rangkaian titik-titik saraf manusia dalam sebuah tubuh. Jika salah satu titik saraf tersebut mati atau cidera, maka tak berfungsilah salah satu organ tubuhnya. Sebaliknya, jika seluruh titik saraf dalam kondisi prima, maka sehatlah si empunya tubuh.

Itulah kiranya gambaran akan pentingnya budaya dalam sebuah negara. Titik-titik saraf dalam jaringan tubuh adalah sebuah konstelasi yang harus dijaga "kesehatannya", sedangkan masyarakat ialah jaringannya. Namun, sebelum kita membicarakan konstelasi kebudayaan, terlebih dahulu harus kita sepakati siapa diri kita, bagaimana budaya kita? Alih-alih membicarakan teori identitas diri (*self identity*), identitas sosial (*social identity)*, identitas budaya (*cultural identity*) secara rinci, tinjauan sederhana ini memaparkan secara ringkas fakta-fakta hilangnya identitas dan wujud konstelasi kebudayaan kita.

Pembahasan

Wajah "Masyarakat Kehilangan"

Kita akui dengan bangga, Indonesia memiliki banyak suku bangsa dengan berbagai tradisi dan budayanya yang begitu memesona. Indonesia memiliki seni yang eksotik, sastra yang begitu anggun dan klasik, serta masyarakat yang menyenangkan. Sebuah aset yang tak ternilai dalam ajang pesona kekayaan negara tingkat dunia.

Dalam arus perkembangan teknologi global, kemajuan peradaban tidak dapat kita paksakan terutama bagi daerah-daerah terpencil dengan kepercayaan yang sangat kental atau primitif. Kita harus menerima pula bagaimana kekayaan budaya tersebut sebagian terbit cemerlang dan tenggelam. Sebagian budaya berkembang, sebagian yang lain mengalami ke-*mandeg*-an. Masyarakat belajar, berkenalan dengan teknologi dan alat komunikasi. Masyarakat menasbihkan diri sebagai masyarakat madani. Percaya akan hal itu, dan terlena dengan keadaan itu. Masyarakat madani, itukah "kita"?

Indonesia, negara kaya yang "tetap" berkembang. Dari dahulu hingga sekarang "masih" berkembang. Mengapa kalimat ini, sulit berubah menjadi, ... berkembang maju, atau terus berkembang(?) Apa yang dilakukan pemerintah terhadap kekayaan budaya kita? Apa yang masyarakat lakukan terhadap budayanya? Banyak sekali pertanyaan meletup, hingga sebuah eureka yang begitu memilukan memberi jawaban tentang apa yang sudah **KITA** lakukan.

Berbicara budaya, tidak bisa membicarakan "Saya", "Saudara", atau "Dia". Budaya adalah masyarakat. Jika masyarakat adalah kita, maka, budaya adalah kita, diri kita, ciri kita; identitas kita dalam lingkup sosial.

Perkembangan dunia global merupakan tantangan yang berat bagi kita. Teknologi visual begitu menyilaukan. Informasi menjadi begitu cepat. Semua hal menjadi mudah dan dunia

semakin cepat berputar. Lalu, kita berubah. Kita dulu senang sekali *ngopi* sembari menonton ludruk di lapangan, tetapi sekarang kita lebih senang nongkrong di cafe menikmati musik jazz atau *stand up comedy*. Rasanya kita belum eksis bila belum memiliki *smartphone*. Kita ganti kendi air minum kita dengan dispenser. Perlahan kita tinggalkan bumbu *ulek*-an karena bumbu instan sudah beragam di toko-toko peracangan. Kita lupa tembang/kidungan juga lagu nasional karena Afgan dan Raisa sedap dipandang.

Hal ini tidak dapat dielakkan. Kita dahulu hidup dalam budaya kelisanan (*primery orality*). Lalu, ketika manusia menciptakan simbol dan lambang aksara, kita berkembang begitu pesatnya memasuki jaman yang dinamakan kebudayaan kelisanan kedua (*secondary orality*). Kini, budaya lisan-*listening* berganti menjadi budaya tulis-*watching* (visual). Dahulu, berita/kabar disampaikan melalui mulut ke mulut dengan sistem penceritaan. Hubungan kekerabatan begitu erat, begitupun sifat saling pengertian. Namun, kini segala informasi dapat diperoleh dari berbagai sumber secara instan dan mudah melalui media televisi, internet, serta media sosial. Perkembangan ini menciptakan sistem kebudayaan baru yang lebih modern. Bukan salah ibu mengandung, tetapi bukan pula lantas membuang yang lama untuk yang baru, karena yang lama itu tidak lain adalah prasasti, tempat bersemayam nilai, pesan, dan sejarah.

Kita telah terhipnotis akibat kecemburuan terhadap dunia baru yang begitu kekinian dan popular. Kita telan segala hal yang berbau '*new version*' dengan dalih perkembangan jaman. Padahal, kendi lebih hemat listrik; Waljinah dan Sundari Soekoco tak kalah cantik dibanding Raisa. Lalu, kita mulai berbicara sok *nginggris*, sedangkan pendidikan kita ya begitu-begitu saja; Instagram penuh dengan pencitraan; Facebook jadi ajang caci-maki. Kita belum siap.

Siapa kita? Apa ciri kita; identitas kita?

Bakker (1984) dalam Amaliyanti (2014) mengatakan bahwa identitas (berasal dari bahasa Inggris:*identity*) merupakan keseluruhan atau totalitas yang menunjukkan ciri-ciri atau keadaan khusus seseorang atau jati diri dari faktor-faktor biologis, psikologis, sosiologis yang mendasari tingkah laku individu. Kita kenal bangsa Persia dan Mongolia sebagai ahli strategi perang; orang Jawa penuh kesopanan dan kelembutan; orang Sunda dan Madura penuh keterusterangan, dan sebagainya itu adalah ciri penanda khusus seseorang atau sebuah masayarakat tertentu. Itulah identitas. Lebih gamblang, Ubaedillah (2015) menjelaskan identitas adalah suatu ciri atau tanda yang melekat pada seorang individu yang menjadi ciri khasnya dan sering dihubungkan dengan atribut individu yang sebenarnya mencerminkan sifat kemajemukan sosialnya. Itulah sebabnya identitas tidak lepas dari budaya. Identitas hakikatnya ialah sesuatu yang dinamis. Individu hanyalah berkontribusi secara parsial. Kenyataannya, identitas dapat berupa pengakuan subyektif oleh seseorang agar dikenali oleh seseorang yang lain. Identitas pada dasarnya ialah refleksi diri yang dibentuk oleh presepsi orang lain. Lalu, bagaimana tentang identitas kita?

Kita, orang timur yang suka makanan dan musik orang barat. Kita, orang yang senang dianggap pintar dengan berbahasa asing, tetapi tidak pandai berbahasa bahasa negaranya di dalam kelas-kelas formal. Alih-alih mengadopsi dan mereformasi, kita lebih senang menduplikasi atau mereduplikasi budaya-budaya baru dengan mengesampingkan budaya leluhur yang telah hidup-menghidupi kita secara turun-temurun. Kita adalah orang yang lupa asal-usul dan budaya bapak-ibu kita.

Beberapa yang dapat kita sepakati terkait sebab-musabab bencana ini ialah.

1. Kebutuhan untuk maju tanpa diimbangi dengan sumber daya pendidikan dan moral yang matang. Untuk maju, kita terlebih dahulu harus memiliki kesadaran akan arti kebudayaan. Mari kita contoh 'saudara tua' kita, Jepang. Masalah ini tidak lepas dari faktor sosial dan ekonomi (masyarakat) kita. Semakin kaya, kita semakin butuh (lagi dan lagi). Namun, ketika kita miskin, kita juga butuh pengakuan lingkungan sosial. Kemajuan harus dilakukan dengan kontemplasi.
2. Kuatnya eksistensi memunculkan budaya *selfnarsism*. Hal ini dibuktikan oleh adanya budaya *selfie*, bangga dengan barang impor, dan fenomena jalan-jalan ke luar negeri. Penghargaan terhadap hal yang tidak dimiliki lebih tinggi daripada apa yang dimiliki. Rasa ingin dihargai tetapi justru "*act*" di depan orang lain. Kita, masyarakat yang sombong dan selalu ingin dipuji.
3. Kurangnya eksplorasi dan promosi pemerintah dalam menjadikan Indonesia sebagai negara yang patut dihargai dan dibanggakan. Narsisme dalam kepentingan ini positif karena dapat memunculkan rasa bangga kita, sehingga membuat kita ingin menyimpan/melestarikan/menjaga apa yang dimiliki dalam kamar hibriditas *community*. Ini terbukti ketika turis berdatangan melihat wisata lokal, kita baru menganggap wisata tersebut 'keren'. Kita, masyarakat yang manja; ingin dihargai lebih dahulu baru sadar akan apa yang dimiliki.
4. Kurangnya minat kita dalam melestarikan budaya. Situasi ini membuat kaum pelaku budaya termarginalkan. Contohnya ketoprak dan ludruk kini mulai sedikit di temui. Mereka tidak lagi memiliki pasar

dan lambat laun tidak memiliki sumber penghasilan. Oleh desakan ekonomi, pelan tapi pasti meraka akan musnah kecuali oleh kaum fanatik. Namun, berapa orang di kampung kita yang fanatik akan budaya?

5. *Mindset* masyarakat yang menganggap cara tradisional sebagai barang lama; barang lama hanya milik orang lama. Kita cenderung memilih nonton bioskop/opera dibanding melihat ludruk/ketoprak. Kita cenderung menyebut penyanyi dengan panggilan singer bukan sinden (sinden identik dengan nyanyian Jawa klasik). Kini kita lupakan permainan *pentengan* sejak datangnya *baseball*. Kita sulit sekali berpantun, tetapi bahagia ketika menulis puisi. Tradisional versus modern. Lebih bijak apabila yang tradisional tidak dapat dapat dipertahankan, maka dapat dimodernisasikan (*reform*). Itupun terkadang harus berbenturan dengan pakem yang sifatnya biasanya sakral.

Mari kita akui bahwa fakta-fakta tersebut menunjukkan bahwa identitas kita telah buram (*unconscious)*. Identitas kita tidak seunik dan se-eksklusif dulu. Kita kehilangan identitas kita. Apakah kita (masih) masyarakat yang luhur? Apakah kita masyarakat yang kaya budaya? Budaya yang mana? Kita, Masyarakat (yang) Kehilangan. Kemana identitas kita? Yang mana identitas kita?

Budaya bagi "Kita": Hal yang Terlupakan

Masyarakat menciptakan dan menggunakan kebudayaan seperti yang diungkapkan oleh Koentjaraningrat (2005:250) bahwa wujud kebudayaan ialah: (1) *ideas*, yaitu ide, gagasan, nilai, norma, peraturan, dan sebagainya (*cultural system*) yang menentukan (2) *act/activitions* yakni pola-pola tindakan manusia, misalnya berinteraksi, bergaul, dan

sebagainya (*social system*), dan menghasilkan (3) kebudayaan fisik (*artifacts*) yakni hasil fisik dari aktivitas, perbuatan dan karya manusia. Ketiga wujud kebudayaan tersebut saling terkait. Mudahnya dapat dilihat dalam siklus berikut.

Kebutuhan mengarahkan manusia untuk bertindak ("*act":* berlaku dan berpikir) sesuai sistem sosial dan kulturalnya; tindakan manusia mengarahkan kepada kebutuhan yang lain seperti produksi, kepercayaan, agama, ekonomi, dan sebagainya. Tindakan manusia membentuk pola perilaku masyarakat yang disebut dengan budaya (hasil budi dan akal manusia). Pola perilaku tersebut menciptakan kebutuhan yang baru sesuai perkembangan manusia yang dinamis. Begitu seterusnya berputar. Budaya akan berhenti hanya apabila manusia berhenti menjadi dinamis

Budaya atau kebudayaan berasal dari bahasa Sanskerta '*buddhayah*' bentuk jamak dari kata '*buddhi*' yang berarti hal-hal terkait budi dan akal manusia. Dapatlah kita sepakati bahwa budaya adalah apa yang kita lakukan secara terus-menerus sebagai hasil rasa, cipta, karsa kita dengan berpatokan pada nilai, aturan, dan kesepahaman gagasan dalam masyarakat untuk sebuah pemenuhan kebutuhan

dalam kehidupan. Akan tetapi, sampai di mana konsistensi kita terhadap *statement* di atas?

Kenyataannya, budaya tatakrama hilang dalam komunikasi media sosial. Orang Jawa yang mengaku berbudaya halus *tur* lembut, sering berbicara kasar di media sosial. Adanya asas samarata-samarasa membuat semua orang menjadi sejenis, yang tidak kenal sama dengan yang sudah dikenal. Bukan berarti bahasa Indonesia menjadi jalan hilangnya tata krama berbahasa daerah, tetapi karena kemudahan dalam media elektronik ruang filter sosial pragmatis akhirnya hilang. Dalam dunia pertelevisian telah ada pihak pengendali kontrol penyiaran pertelevisian yakni KPI (Komisi Penyiaran Indonesia), tetapi dalam media sosial siapakah polisinya? *spam*. Bukti lain, budaya pantun yang tampil penuh kehalusan dan penuh ketidak-terus-terangan, kini hilang akibat budaya instan yang *to the point.*

Sekiranya kita telah memahami konsep budaya, bahkan hubungannya dengan identitas (bangsa) kita, tetapi aplikasinya begitu rumit dan melelahkan. Rasanya kita sudah menghargai apa yang kita miliki, tetapi kita kurang membutuhkannya. Faktanya, mari kita bantingkan budaya karapan sapi di Madura *versus* balap kerbau di Tasikmalaya. Kita, orang Madura tidak akan terima bila karapan sapi diejek/dikatakan jelek dibanding balap kerbau tasikmalaya, begitupun sebaliknya. Kita dapat dengan lancar menjelaskan segala nilai dan sejarah yang terkandung di dalamnya. Namun, ketika kita harus melestarikannya, selalu muncul berbagai alasan. Contoh lain, saat resepsi pernikahan, kita lebih memilih elekton/band panggung dibanding menyewa wayang beserta sinden, padahal baju yang kita kenakan ialah kebaya tradisional. Jika demikian, apa makna budaya bagi kita?

“Pengerjaan”

Bolehlah kita buka ruang ini bagi keringat-keringat interupsi. Ketika *space* pojok sastra di kolom koran dan majalah semakin sempit dan biaya produksi sastra semakin mahal dan sulit, ada semilir asa baru dari pemerintah tentang peraturan kebudayaan. Penantian 3 tahun lamanya setelah rancangan undang-undang dirumuskan, akhirnya Undang-undang Pemajuan Kemajuan disahkan 24 Mei 2017 lalu. Kebijakan-kebijakan pemerintah dalam sektor budaya sebagai wujud perhatian dan perlindungan akan nilai, norma budaya, serta tradisi warisan budaya leluhur telah lama dinanti-nantikan. Pun demikian, pemerintah masih lambat dalam merespon, mengingat gagasan ini telah digaung-gaungkan dalam diskursus-diskursus budaya puluhan tahun silam.

Selain itu, kebijaksanaan pemerintah terkait otonomi daerah perlu kita berikan apresiasi selain protes kesemrawutan teknis departemen (munculnya dua versi kedinasan: Dinas Pariwisata, Kebudayaan, Pemuda, dan Olah Raga (Disparbudpora) *versus* Dinas Pendidikan dan Kebudayaan (Depdikbud) dalam Kementerian Pemuda dan Olah Raga (Kemenpora) dan/atau Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan (Kemendikbud)). Dengan adanya otonomi daerah, dinas di daerah dapat bekerja seluas-luasnya dan sekreatif mungkin dalam mengembangkan potensi seni dan budaya daerahnya. Peraturan daerah tentang pelestarian kebudayaan daerah telah lama diturunkan di beberapa daerah. Sebut saja Bali dengan Perdanya No. 4 tahun 2014 tentang Pelestarian Warisan Budaya Bali, Lampung No. 2 tahun 2008 tentang Pemeliharaan Kebudayaan Lampung, Kota Jogja dengan Perda Provinsi daerah Istimewa Yogyakarta No. 4 tahun 2011, Perda Kabupaten Karanganyar No. 2 tahun 2013 tentang Perlindungan, Pembinaan, dan Pengembangan Bahasa, Sastra, dan Aksara Jawa, Ngawi,

Bekasi, dan Pamekasan.[24] Pun demikian, beberapa daerah lain masih dalam proses penantian.

Kitapun telah menjadi saksi betapa Dewan Kesenian, sastrawan, budayawan, dan para pegiat budaya begitu gigih melancarkan kegiatan kerkesenian dan berkebudayaannya. Melalui kegiatan temu budaya, sarasehan budaya, pementasan, bahkan maklumat kebudayaan--sebagai kaum fanatik--eksistensi mereka tidak perlu diragukan lagi. Namun, bahkan Dewan Kesenian tidak memiliki landasan hukum yang kuat sebagai mitra pemerintah yang menangani aktivitas-aktivitas kesenian dan kebudayaan daerah. Dewan Kesenian hanya berdiri di atas Instruksi Menteri Dalam Negeri No. 5A tahun 1993. Mungkin karena itu pulalah posisi, peran, dan kerja budayawan di daerah belum dapat dikatakan maksimal dan revolusioner. Kaderisasi, promosi, penciptaan image budaya, serta penghargaan terhadap masyarakat masih perlu ditingkatkan. Dinas kebudayaan dan pariwisata harus lebih peka dalam menemukan potensi sastra dan budaya daerah, sehingga dapat mengembangkannya menjadi aset daerah. Sanggar-sanggar seni dan rumah kreativitas masih kurang diperhatikan dan diberdayakan dalam kegiatan masyarakat. Lalu, kebijaksanaan seperti apa yang diinginkan pemerintah dalam mengatur/mengelola kebudayaan daerah sebagai penyangga kebudayaan nasional?

Begitu pula dalam dunia penyiaran. Pemerintah melalui KPI perlu mengontrol lebih ketat bahan tontonan masyarakat pada media elektronik dan media sosial. Pengarang/produser pertelevisian harus sadar akan potensinya dalam konstruksi nilai budaya masyarakat konsumennya. Welek-Warren mengatakan sastra adalah institusi sosial yang menggunakan bahasa sebagai mediumnya (2014:98). Pengarang

[24] Baca “Mimpi Lahirnya Perda Kebudayaan”, post on 2 June 2016 (online) http://bantenologi.org/index.php/artikel/172-mimpi-lahirnya-perda-kebudayaan

memanfaatkan simbol-simbol bahasa yang muncul dalam konteks masyarakat, yang diolah dan dimaknai kembali oleh kita (masyarakat) dan akhirnya menciptakan tindakan atau simbol-simbol baru. Tindakan dan simbol-simbol baru itu kemudian menjadi konsep yang diakui secara bersama (kolektif) berdasarkan *sense of belonging* dan diterima sebagai budaya baru.

Menjadi hal yang biasa bahwa kita sering tidak peduli akan hal yang tidak popular. Akan tetapi, apabila ia sudah popular kita sekonyong-konyong berebut hak. Sebut saja batik. Ketika batik belum terkenal di dunia internasional, kita menganggap ia begitu kuno dan terkesan resmi. Namun, ketika tren batik muncul setelah batik diresmikan sebagai khasanah budaya Indonesia oleh UNESCO, kita begitu bangga dan melestarikannya. Begitu pula tari-tarian daerah mulai di lestarikan baru setelah muncul pencaplokan oleh negara lain.

Sebuah Kasus: Bayang-bayang Pantun. Kita mengaku memiliki pantun, mengakui warisan budaya leluhur, tetapi tidak dapat berpantun dengan dalih pantun begitu sulit atau karena tidak terbiasa. Begitu lamanya hingga pantun telah kita lupakan. Pantun telah bermigrasi ke beberapa bagian Eropa, Amerika, dan Rusia.[25] Dalam perkembangannya, pantun telah direproduksi oleh masyarakat internasional melalui transliterasi. Oleh karena itu, pantun juga dimiliki masyarakat Internsional, sedangkan kita tidak fasih lagi berpantun. Berikut contoh pantun barat.

Pantun Spanyol

A pesar de que yo ya estaba lleno	*Meski aku sudah kenyang Tetap harus minum jamu*

[25] Baca "Jejak Pesona Pantun di Dunia", Fitri Nura Murti, Artikel diseminarkan dalam Seminas 3 PBSI; Jember, 2017.

Todavía tiene que beber hierbas *Las mujeres son mi querido* *¿Puedo visitar*	*Perempuan yang ku sayang* *Bolehkah aku bertamu?*
Pantun Inggris *Mr. Ucok is going to Japan.* *Ms. Ann will teach him to swim.* *If you really love a man.* *You have to be brave to tell him.*	Bapak Ucok pergi ke Jepang Nona Ann akan mengajarinya berenang Jika kau benar-benar mencintai seorang pria Kau harus berani mengatakan padanya
Pantun Perancis *Fourmis rouges dans le bambou,* *Flacon d'eau de rose calmante.* *Pour l'amour quand il brūle en nous,* *Un seul remčde, notre amante.*	Semut merah di bambu, menenangkan naik botol air. Untuk mencintai ketika membakar kita, Salah satu obat, kekasih kita.

Sumber:
http://www.carabelajarbahasainggrisoke.com/2014/10/pantun-bahasa-inggris-dengan-contoh-dan-artinya.html, http://www.keajaibandunia.web.id/3103/pantun-cinta-bahasa-spanyol.html, arti tanpa penyesuaian (bukan terjemahan).

Estetika identitas struktur (*aesthetik der identitat*) pantun dalam pantun barat masih dipertahankan walaupun tema telah berkembang sesuai kultur sosial lingkungannya. Lama-kelamaan dapat terulang apa yang kita rasakan saat Reog diakui oleh negara lain, tapi ini akan lebih besar dan massal. Kekhawatiran ini rupanya cukup meresahkan pemerintah kita, sehingga Desember 2016 lalu telah diajukan kepada Unesco, melalui Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Indonesia,

menasbihkan pantun sebagai warisan budaya negara serumpun (Melayu).

Taum (20011:203) menjelaskan, bahwa dalam sastra lisan, mungkin saja wadah (bahasa) yang diciptakan oleh tukang cerita lisan itu memberikan efek estetis, tetapi fungsi utamanya adalah mengamankan sistem nilai (*nomoi and athea*) dalam masyarakat tersebut secara turun-temurun. Nilai-nilai *localgenius* disimpan dalam formula dan ungkapan formulaik yang siap pakai dan berfungsi sebagai alat mnemonik dan penanda dalam tradisi-tradisi lisan. Oleh karena itu, pantun sebenarnya berfungsi sebagai alat legitimasi budaya yang harus kita lestarikan sebagai penciri atau alat yang menandai bahwa kita berbeda (*sense of otherness*).

Kini, sebagian kecil masyarakat masih melestarikan pantun-pantun daerah, sebagian kecil yang lain muncul di dunia *cyber*. Pantun mulai dilestarikan kembali dalam media sosial oleh para *blogger* dan *cyber writers* baik dalam maupun luar negeri. Akan tetapi, kecenderungan pantun *cyber* bukan lagi pantun yang mencerminkan keluhuran, melainkan pantun peka jaman yang memuat budaya modern dan bahasa gaul.

Penutup

Tinjauan ini pantaskah bila kita akhiri dengan nasihat-nasihat pencerahan (*the enlightenment*) yang membosankan? Melalui ini kiranya dapat terbuka tirai kusam yang menutupi tatanan kebudayaan.

Penginventarisasian budaya; mempelajari, dan menyimpan budaya. Ketika nilai atau budaya tersebut dibutuhkan, dapat dipelajari dan dimunculkan kembali. Di samping itu, apa yang telah kita miliki tetap perlu terus dimiliki dan dilakukan (dilestarikan). Namun, untuk mencegah langkanya budaya itu sulit, bergantung pada masyarakat

pemangku kebudayaan itu sendiri. Oleh karena itu, pemahaman dan pelestarian simbol serta nilai-nilai budaya harus selalu diwariskan turun-temurun.

Diplomasi kebudayaan yang proporsional. Peraturan dan kebijakan tentang seni, sastra, dan budaya harus dapat mendukung pebentukan karakter identitas budaya dan mampu mengejawantahkan apa yang menjadi cita-cita pembangunan nasional kita. Budaya baru tidak dapat serta merta lahir tanpa stimulus atau gesekan dari tradisi-tradisi sebelumnya dengan perkembangan yang ada. Oleh karena itu, pemerintah harus secara tegas membatasi masukkan pengaruh-pengaruh asing yang berpotensi memberikan efek negatif bagi perkembangan budaya lokal dan dampaknya pada identitas bangsa.

Sinergi antara pemerintah, budaya/sastrawan, pegiat sastra dan budaya, serta masyarakat dalam pembelajaran dan penerimaan seni, sastra, dan budaya perlu ditingkatkan frekuensi dan kualitasnya. Aparat dari dinas-dinas terkait harus mengambil kendali dalam menciptakan sinergi tersebut. Usaha revitalisasi budaya harus terus dilakukan.

Redefinisi dan rekonstruksi masyarakat terhadap konsep kebudayaan dan identitas bangsa perlu ditangani secara serius. Pembenahan *mindset* dan mental masyarakat yang memandang kebudayaan sebagai hasil (produk,materi, artefak) bukan sebagai proses yang terus-menerus harus segera dilakukan.

Keterlibatan media yang bijak sebagai bentuk komunikasi yang baik harus dibangun. Komunikasi dapat menjadi alat negosiasi dalam proses enkulturisasi budaya. Komunikasi merupakan simpul pertemuan pemahaman budaya. Sudah saatnya pemerintah mengambil ruang komunikasi ini sebagai pengendali dan pengarah pemahaman masyarakat terhadap budaya. Melalui media elektronik maupun sosial, politik dan pemahaman budaya dapat dikomunikasikan. Pelaku media

memiliki potensi sebagai alat hegemoni untuk mengontrol sosial. Pengarang sebagai salah satu pelaku media, dapat berperan sebagai "penyalur lidah" kebudayaan yang berangkat dari masyarkat (mimetik). Melalui transkreasi, pengarang dapat menampilkan keluhuran, simbol dan nilai-nilai budaya lama, sekaligus mengkonstruk intelektualitas masyarakat yang lebih baik.[26] Oleh karena itu, pelaku media harus menyadari potensinya dan sebisa mungkin tidak membutakan masyarakat melalui sajian-sajian yang keluar dari jati-diri dan identitas budaya kita.

Keterbukaan kita melepas subyektifitas karena tidak ada identitas yang tidak 'mengada' eksis di luar representasi dan akulturasi budaya (Bakker, 2005:170-171). Tinjauan ini memang dibuat atas dasar essensilisme dan penuh dengan subyektivitas. Namun,bukan berarti menuntut kita untuk tidak berubah atau stabil. Satu hal yang pasti dan harus kita terima ialah konstelasi kebudayaan tidak akan pernah selesai. Kebudayaan akan terus-menerus berganti dan berkembang sesuai kebutuhan manusia yang dinamis. Representasinya harus muncul dalam perbuatan yang nyata pada tiap-tiap diri kita di masyarakat. Sebab itulah, kebudayaan cenderung sulit dipertahankan. Yang dipertahankan ialah yang dibutuhkan. Begitulah, manusia bergerak sesuai kebutuhan.

Daftar Rujukan

[26] Baca "Transkreasi: Suatu Diskursus Semiotika", Fitri Nura Murti, Artikel disampaikan dalam Semnas Polinema; Malang, 2016.

Amaliyanti, Erista Nur. Post on 29 Januari 2014. Kebudayaan dan Identitas. (on line). Diposting oleh Afsel Supel. http://philosopherscommunity.blogspot.co.id/2014/01/kebudayaan-dan-identitas.html diunduh tanggal 20 Juni 2017.

http://www.carabelajarbahasainggrisoke.com/2014/10/pantun-bahasa-inggris-dengan-contoh-dan-artinya.html,

http://www.keajaibandunia.web.id/3103/pantun-cinta-bahasa-spanyol.html

Koentjaraningrat. 2005. *Pengantar Antropologi I*. Jakarta: Rineka Cipta.

Taum, Yoseph Yapi. 2011. *Studi Sastra Lisan: Sejarah, Teori, Metode, dan Pendekatan Disertai Contoh Penerapannya.* Yogyakarta: Lamalera.

Ubaedillah, A. 2015. *Pendidikan Kewarganegaraan (Civic Education) Pancasila, Demokrasi Dan Pencegahan Korupsi*. Jakarta: Prenada Media Group. (online resume), http://www.informasiahli.com/2016/06/apakah-itu-identitas.html, diakses tanggal 22 Juni 2017.

Welek, Rene dan Warren, Austin. 2014. *Teori Kesusastraan*. Cet. Kelima. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.

Biodata Penulis

Fitri Nura Murti, lahir 2 Juni 1987 di kota pensiun Bondowoso, menyelesaikan studi S1 di Universitas Negeri Jember pada tahun 2011 dengan kajian pantun Madura yang berjudul "*Kèjhung Paparèghân* dalam Seni Pertunjukan Ludruk di Jember". Gelar Masternya ditempuh selama 2 tahun di Universitas Negeri Malang dengan mengembangkan model pembelajaran *Threshold* Pantun untuk Kelas XI (tidak dipublikasikan). Bergabung dengan FKIP Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia Universitas Jember sejak 2016. Ia juga tergabung dalam kelompok Penyair 7 Kota dan tercatat sebagai kontributor dalam Antologi Puisi Penyair Ujung Timur Jawa (2015, 2017). Artikel yang pernah disajikan dalam forum nasional di antaranya "Kampung Sastra sebagai alternatif komoditi MEA 2015" (UM, 2015), "Upaya Melahirkan Generasi Ahli Pantun Berkualitas: Redefinisi, Rekonstruksi, dan Reposisi Guru dalam Pembelajaran Pantun" (UM, 2016), "Transkreasi: Suatu Diskursus Semiotik" (Poltek Malang, 2016), "*Kèjhung Paparèghân:* Perannya terhadap Sosial Budaya Etnis Madura di Jember" (Unud, 2017), "Jejak Pesona Pantun di Dunia" (Unej, 2017). Surel fitri.fkip@unej.ac.id atau fitrinuramurti@gmail.com, HP 085730842627.

Revitalisasi Desa Budaya Lingga di Kabupaten Kabanjahe Sumatera Utara

Drs. Dwi Budiwiwaramulja, M.Sn.
medanpro@yahoo.com
Fakultas Bahasa dan Seni - Universitas Negeri Medan

Abstrak

Tulisan ini bertujuan untuk mengungkap permasalahan punahnya sebagian budaya di desa Lingga. Serta upaya yang telah dilakukan oleh beberapa elemen masyarakat dan pemerintah dalam mengatasinya. Metode penulisan dilakukan berdasar kajian pustaka dan hasil penelitian yang telah dilakukan oleh akademisi dari berbagai sumber.

Kata Kunci: *revitalisasi, desa budaya, Lingga*

Pendahuluan

Lingga adalah desa yang letaknya di kecamatan Simpang Empat Kabupaten Kabanjahe Sumatera Utara. Sebuah desa yang memiliki ciri kekerabatan dan tradisi budaya yang hingga kini masih hidup. Desa ini oleh Singarimbun lebih cenderung disebutnya sebagai kampung. (Singarimbun, 1989:99). Kampung ini lekat dengan tradisi budaya suku Batak Karo, maka tidak mengherankan jika Lingga dikenal sebagai desa budaya. Ciri ini diperkuat dengan adanya teknik bangunan, ragam hias, kehidupan tradisi serta filosofi yang menggambarkan kuatnya adanya kearifan lokal. Perkampungan ini diperkirakan tumbuh pada tahun 1860.

Warisan-warisan budaya di Desa Lingga yaitu bangunan Rumah Adat Karo Siwaluh Jabu. Rumah Adat ini ada

kebanggaannya karena dua hal yaitu keunikan dari teknik bangunan dan nilai sosial budayanya. Rumah adat ini sudah berusia lebih dari 250 tahun dan masih bisa berdiri sampai saat ini. Warisan budaya lainnya adalah *Sapo Ganjang (Sapo Page)*. Bangunan ini adalah tempat yang digunakan untuk anak lajang tidur. Sekarang tempat ini sudah beralih fungsi menjadi taman bacaan anak karena rata-rata masyarakat di Desa Lingga sudah mempunyai rumah yang permanen. Warisan lainnya adalah geriten. Fungsinya adalah untuk tempat menyimpan tulang belulang orang yang telah meninggal. Sedangkan lesung adalah benda yang digunakan untuk menumbuk padi.

Rumah adat di desa Lingga ini pada umumnya dihiasi ornamen pada setiap sisi, baik pada sisi bagian depan dan belakang, sisi kiri dan kanan serta tak terkecuali pada bagian atas. Motif ornamen yang dominan pada rumah adat ini adalah *Embun Sikawiten*. Motif ini merupakan ornamen hasil stilasi atau pengubahan bentuk cosmos dan tumbuhan. Bentuk cosmos yang dimaksud adalah awan yang beriringan atau awan berarak. Motif ini dikombinasi dengan stilasi tumbuhan, seperti gambar bunga yang tangkainya menjalar berbentuk segitiga. Selain itu, motif ini pun dikombinasi dengan bentuk geometris pada deretan bagian atas dan bawah seperti motif *Tutup Dadu* dan *Cimba Lau*.

Selain memiliki nilai hias, ragam hias Embun Sikawiten ini memiliki fungsi sebagai petunjuk hubungan antara *kalimbubu* dan *anak-beru.* Dalam tulisan Surbakti bahwa *kalimbubu* digambarkan sebagai awan pada bagian atas sedangkan anak-beru digambarkan sebagai bayangan awan di bagian bawah. (Surbakti, Asmyta, 2011). Dalam konteks tradisi sosial-budaya atau dalam sistem hubungan masyarakat Karo *Kalimbubu* merupakan pelindung anak-beru. Bayangan awan di bawah akan bergerak mengikuti iringan gumpalan awal

tebal di atasnya bila awan di bagian atas bergerak, ini merupakan penggambaran fungsi *kalimbubu* pada *anak-beru*.

Menurut beberapa sumber data, bahwa rumah adat kampung Lingga dulu memiliki rumah adat yang jumlahnya puluhan. Seiring dengan perubahan zaman, kondisi alam dan sikap masyarakat maka jumlah rumah adat berangsur menurun sehingga menjadi 28 bangunan. Dan akibat dari berbagai faktor, sekarang rumah adat tersebut hanya tersisa 2 bangunan. Diperkirakan jumlah rumah adat ini akan punah jika dari pihak-pihak yang berkepentingan tidak melakukan upaya revitalisasi. Para pemerhati seni budaya di berbagai daerah baik dari putera daerah mau pun dari luar daerah bahkan wisatawan manca negara pun menyanyangkan jika tidak dilakukan upaya-upaya untuk mengatasinya.

Laporan penelitian yang dilakukan oleh Sinurat, bahwa eksistensi warisan budaya di Desa Lingga untuk saat ini sudah menuju kepunahan. (Sinurat, YWB, 2016). Ia memperkirakan jika dalam jangka waktu 5-10 tahun lagi benar-benar tidak ada perhatian masyarakat maupun pemerintah maka warisan budaya di Desa Lingga ini akan benar-benar punah dan benar-benar hilang. Sehingga potensi wisata budaya di Desa Lingga pun tidak akan ada lagi dan hanya tinggal kenangan saja.

Beberapa faktor yang mempengaruhi penurunan jumlah ini telah disadari oleh sebagian masyarakat termasuk oleh para akademisi. Singarimbun mensinyalir bahwa faktor itu di antaranya adalah karena berkurangnya animo sebagian masyarakat untuk tinggal di rumah adat. (Singarimbun, 1989:100). Sedangkan faktor lainnya adalah yang terjadi karena peristiwa bumi hangus yang dilakukan oleh para pejuang dalam melawan Belanda pada tahun 1947. (Singarimbun, 1989).

Tulisan ini ingin mengungkap masalah-masalah yang ditemui oleh para masyarakat dan peneliti serta bagaimana upaya yang dilakukan oleh pemangku kepentingan. Salah satu cara yang ingin dilakukan adalah revitalisasi.

Beberapa hasil penelitian mengungkapkan pentingnya revitalisasi rumah adat di desa Lingga terkait beberapa kepentingan, antara lain menyatakan bahwa "... ada argumen yang meyakinkan untuk tidak mengabaikan wisata budaya. (Pecsek, 2016: 116). Terkait dengan kegiatan revitalisasi, Fauzi masih berkutat atau mempermasalahkan kurangnya pemahaman tentang makna dan tanda, simbol, seperti pengreret rumah adat Batak Karo. (Fauzi, Jufli, 2013).

Berbeda dengan Fauzi, Minaria dan Tarigan menanyakan tentang fungsi ornamen tradisional Karo pada benda-benda pakai (Minaria dan Tarigan, N, 2010:26). Sementara itu, Sada Kata menganggap penting bahwa penelitian tentang ornamen pada bangunan geriten harus dilakukan sebelum bangunan tersebut bertambah rusak bahkan hancur dan punah, karena ornamen pada bangunan geriten ini harus dijaga kelestariannya, karena di dalamnya terdapat unsur-unsur yang memiliki nilai magis dalam kehidupan masyarakat Karo. (Kata, Sada dkk, 2010:74). Berdasar beberapa alasan di atas, maka penulis perlu mengungkap beberapa masalah tentang keberlangsungan desa budaya di Lingga dan bagaimana solusi terbaik yang perlu dilakukan.

Pembahasan

Desa budaya Lingga berada di Kabupaten Karo yang berjarak 15 KM dari Gunung Sinabung. Letak desa Lingga ini juga tidak jauh dari ibu kota kecamatan. Wilayah desa ini terluas dari desa-desa lainnya di kecamatan Simpang Empat dengan luas 16,24 km2 atau 17,37 persen dari luas kecamatan. Desa ini dihuni dengan jumlah penduduk

terbanyak di kecamatan ini yaitu 3.279 jiwa (16,09%). (Badan Pusat Statistik Kab.Karo, 2016). Dibandingkan dengan desa-desa lainnya, Lingga merupakan salah satu desa yang istimewa. Selain memiliki lahan pertanian yang subur, desa ini memiliki rumah adat dan budaya yang unik, sehingga masyarakat menyebutnya sebagai desa budaya. Meskipun kini hanya memiliki 2 rumah adat, tetapi kondisi lebih baik dari desa budaya lainnya seperti Peceren dan Dokan.

Rumah adat di Lingga dan ornamen Embun Sikawiten 2010 (Dok. Penulis)

Desa Lingga merupakan sebuah perkampungan suku Karo. Masyarakat Karo ini tinggal di rumah adat dengan sistem kehidupan sosial-budaya dan adat istiadat. Semula mereka memiliki jumlah rumah 29 bangunan Rumah Siwaluh Jabu. Tahun 2002 jumlah ini berkurang dan hanya menyisakan 9 rumah.

Rumah adat Lingga seperti halnya *jambur, geriten* dan *sapo ganjang/sapo page* merupakan warisan budaya bangunan tradisional. Rumah adat tradisional Karo ini disebut sebagai Siwaluh Jabu. Kondisinya sangat disayangkan. Pernyataan ini diungkapkan dalam beberapa laporan

penelitian seperti oleh Singarimbun(1989), Minaria dan Tarigan (2010), Surbakti (2011) dan Sinurat, (2016).

Tidak jauh dari rumah adat di Lingga terdapat Jambur. Jambur adalah semacam bangunan yang mirip dengan rumah adat yang tidak berpanggung dan tidak berdinding. Fungsinya adalah sebagai tempat penyelenggaraan pesta, musyawarah atau tempat mengadili orang-orang yang melanggar perintah raja dan adat yang berlaku bagi masyarakat. Sebagaimana fungsi sapo ganjang, Jambur juga sebagai tempat tidur bagi pemuda-pemuda.

Jenis bangunan lainnya adalah Geriten. Bangunan ini berfungsi sebagai tempat menyimpan kerangka atau tulang-tulang sanak keluarga. Geriten terdiri dari dua lantai. Lantai bawah tidak berdinding sedang lantai atas berdinding. Pada lantai bagian bawah terdapat sebuah pintu. Pemilik geriten yang telah meninggal di bagian atasnya sedangkan bagian bawah merupakan tempat duduk atau tempat berkumpul bagi sebagian kaum muda. Bangunan ini juga difungsikan sebagai tempat pertemuan muda-mudi. Tujuannya adalah agar mereka dapat saling mengenal.

Salah satu ragam hias penting lainnya adalah ragam hias ayo-ayo. Ragam hias ini terdiri dari beberapa motif yang letaknya pada bagian depan atas rumah adat. Ornamen ayo-ayo selain terdapat pada rumah adat juga terdapat pada bangunan gereja dan Museum Lingga. Berdasar temuan penelitian yang dilakukan oleh Aditya, bahwa ragam hias ayo-ayo pada bangunan wisata (Tahura) dan Museum Lingga terdapat perbedaan. (Aditya, 2017). Perbedaan ini diketahui bedasar pernyataan responden yang diambil dari para seniman daerah Karo di Kabupaten Kabanjahe.

Menurut Aditya, perbedaan motif ayo-ayo terletak pada bentuk dasar dan motif-motif lainnya yang ada di dalamnya. Dalam bahasa Karo *Ayo-ayo* adalah wajah pada rumah adat

Karo yang dihiasi dengan ornamen. Posisinya pada atap rumah adat Karo, berbentuk segitiga sama kaki. Bentuk ini sebagai simbol *rakut sitelu.* Posisinya dibuat miring, sama dengan kemiringan *derpih* (dinding) rumah adat Karo. Pengaturan posisi ini dibuat seperti menunduk sebagai simbol kerendahan hati orang Karo dalam menerima tamu.

Terkait perbedaan ayo-ayo di Museum Lingga dan di tempat lainnya, secara detail ia menguraikan bahwa pada bangunan Museum Desa Lingga terdapat lebih kurang sebelas ornamen pada ayo-ayonya dan bentuk ayo-ayonya adalah segitiga sama kaki. Walaupun dari segi warna ayo-ayo di Museum Desa Lingga telah berubah tidak seperti aslinya teteapi paling tidak pola ornamen masih jelas terlihat dan memang mengikuti pola aslinya. (Aditya, 2017:5). Menurutnya ini merupakan permasalahan serius. Baginya ini menyangkut pada warisan orang-orang Karo terdahulu yang memiliki nilai-nilai keindahan, magis, dan filosofis.

Temuan Aditya adanya perubahan ini mencakup 1) perubahan bentuk dasar ayo-ayo, 2) perubahan bahan dan perbandingan kemiringan ayo-ayo , 3) perubahan ornamen ayo-ayo, dan 4) perubahan warna. Hasil temuan oleh Aditya menunjukkan bahwa, perubahan ayo-ayo pada bangunan Tahura tidak hanya terjadi secara umum saja, tetapi secara detail juga. Perubahan tersebut mengakibatkan pengetahuan untuk ayo-ayo yang asli semakin kabur. Berdasar temuan ini maka muncul pertanyaan bagaimana dengan konsistensi atau keberlanjutan ornamen lainnya yang terdapat di desa Lingga atau desa lainnya di kabupaten Kabanjahe Sumatera Utara.

Peran pemerintah ternyata ada dan telah dimulai, yaitu dari perhatian dari pemerintah pusat. Perhatian pemerintah pusat dilakukan oleh Direktur Jenderal Kebudayaan, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan telah mengeluarkan petunjuk. Petunjuk ini terkait pedoman bagi

pemangku kepentingan untuk melakukan Revitalisasi Desa Adat sehingga memperoleh dana bantuan. Bantuan ini diberikan dalam rangka melestarikan kebudayaan masyarakat setempat. Desa adat dianggap sebagai warisan budaya yang perlu diberdayakan kembali dan ditingkatkan kualitas. Salah satu tujuan penting dari kegiatan revitalisasi adalah untuk pemberdayaan serta peningkatan kualitas.

Dalam pedoman tersebut, revitalisasi desa adat diharapkan dirancang dan dilaksanakan dengan melibatkan masyarakat sebagai pemangku kebudayaan setempat. Dalam hal ini, pemerintah memfasilitasi dukungan kebijakan agar desa-desa adat sebagai suatu kesatuan hidup setempat dapat terus melestarikan kebudayaannya. (Direktorat Kepercayaan Kepada Tuhan YME dan Tradisi Dirjen Kebudayaan, 2017).

Salah satu bagian penting dari revalitasi desa adat adalah peningkatan kualitas rumah adat. Peningkatan kualitas ini terkait dengan karakter budaya. Karakter yang berkenaan dengan bentuk, ukuran serta ragam hias dan ciri lain yang menyertai merupakan sistem simbol. Simbol ini menggambarkan kesatuan dari sistem kepercayaan, sosial dan ekonomi serta sistem masyarakat adat. Terkait dengan kesatuan dari tiga konsep ini rumah adat di Lingga tidak lepas dengan ornamen yang menghiasi dinding-dinding bangunan rumah adat sebagaimana pada motif Embun Sikawiten yang telah diuraikan di depan. Motif lainnya yang menggambarkan kesatuan sistem sosial-budaya dan ekonomi yaitu adalah ornamen yang bermotif *Pangeret-ret.* Ornamen ini memiliki fungsi konstruksional, unsur pembentuk hiasannya adalah papan dan tali ijuk. Tali ini berfungsi sebagai pengikat lembaran-lembaran papan pada dinding rumah. Dalam hal ini motif *pangret-ret* memiliki lambang penguasa (dewa), pelindung rumah dari setan, lambang penolak bala, lambang

kemakmuran dalam ekonomi, lambang kewaspadaan, dan kesatuan keluarga.

Terkait dengan perlambangan dan makna ornamen *pangeret-ret* (cicak), maka tidak salah bahwa upaya revitalisasi dilakukan dengan melibatkan peran berbagai unsur penting. Unsur penting itu adalah masyarakat adat sebagai pemangku budaya, para akademisi, pengusaha setempat perantauan dan pemerintah yang memfasilitasi dukungan kebijakan.

Langkah-langkah yang perlu dilakukan untuk melakukan revitalisasi baik bagi pemerintah atau para akademisi, antara lain adalah: Menjadikan budaya Karo sebagai kurikulum di sekolah, agar siswa dapat mengenal kembali benda-benda pakai tradisional Karo dengan cara menjadikan benda-benda pakai Karo sebagai sumber belajar. (Minaria dan Tarigan, N, 2010), Melakukan redesain ragam hias seperti yang dilakukan (Airin, Karina, 2016).

Warisan-warisan budaya di Desa Lingga yaitu Rumah Adat Karo Siwaluh Jabu. Rumah Adat ini ada kebanggaannya karena dua hal yaitu keunikan dari teknik bangunan dan nilai sosial budayanya. Rumah adat ini sudah berusia lebih dari 250 tahun dan masih bisa berdiri sampai saat ini meski hanya tinggal dua (2) buah. Kemudian ada Sapo Ganjang (Sapo Page) yang menurut informasi tempat ini dulu digunakan untuk anak lajang tidur. Tetapi sekarang tempat ini sudah beralih fungsi menjadi taman bacaan anak karena rata-rata masyarakat di Desa Lingga sudah mempunyai rumah yang permanen. (Sinurat, YWB, 2016).

Upaya revitalisasi tentunya akan menemui beberapa kendala bagi sebagian orang. Kendala ini antara lain adalah terkait sistem pengelolaan. Berdasar tinjauan kertas kerja yang dilakukan oleh Gunawan, disebutkan olehnya bahwa pengelolaan desa wisata Lingga disinyalir masih lemah.

Kelemahan pengelolaan ini terutama tekait kriteria tentang pengamanan aset kebudayaan berskala daerah, nasional dan internasional. Ketidakjelasan tersebut tercermin dari ketidakpedulian terhadap keberadaan aset budaya.

Bagaimana peran pemerintah daerah terhadap kelestarian budaya desa adat di Lingga? Peran pemerintah daerah yaitu pemerintah kota kabupaten Kabanjahe. Bersamaan dengan visi pemerintah provinsi, agaknya pemerintah kabupaten Kabanjahe selalu mengambil bagian penting dalam meningkatkan kualitas pariwisata. Pada tahun 2016, Kabupaten Kabanjahe aktif mempromosikan pariwisata melalui event "Pesta Budaya Mejuah-juah". Pesta ini dijadwalkan selama 4 hari berturut-urut dengan beberapa acara antara lain adalah 1) Lomba Pawai Kontingen, 2) Hiburan (Perkolong Kolong/Penyanyi Pop Karo), 3) Hiburan Band, 4) Lomba lukis ornamen Karo, 5) Lomba stand up komedi, lomba kuliner cimpa,, 6) hiburan (penyanyi pop karo), 7) lomba putri dan pangeran wisata karo,8) lomba ukiran karo (gerga ornamen), 9) lomba tari tradisional karo 5 serangkai, 10) hiburan/keyboard karo (penyanyi pop karo), 11) lomba kuliner main *course set* (menu manuk cipera jaung Nguda + dawan), 12) lomba tare tare bintang ndikkar Karo.

Berdasar acara yang dijadwalkan oleh PemKab. Karo di atas yang terkait dengan desa budaya Lingga adalah Lomba "Lukis Ornamen Karo" dan Lomba "Ukiran Karo (gerga ornamen). Peserta Lomba ini diperuntukkan bagi siswa tingkat SMA. Kegiatan lomba lainnya adalah terkait dengan jenis seni pertunjukan yaitu tari tradisional Karo.

Acara lomba melukis dan mengukir ornamen Karo menjadi langkah yang baik dan patut untuk ditingkatkan. Patut disayangkan agaknya kegiatan Pesta Budaya Mejuah-juah pada tahun 2017 kurang banyak diekpose oleh media sehingga penulis kurang memperoleh berita secara detail.

Berdasar informasi yang pemerintah Kabanjahe memindahkannya pada daerah lain yaitu di Dokan. Dokan merupakan desa budaya yang memang oleh pemerintah perlu untuk ditingkatkan.

Revitalisasi kegiatan budaya daerah oleh kalangan akademisi di Universitas Negeri Medan (Unimed) telah melakukan kegiatan Tri Dharma Perguruan Tinggi. Dalam bidang pendidikan dan penelitian mahasiswa dan dosen mengkaji kekayaan budaya sebagai sumber belajar, baik terkait kajian mau pun penciptaan karya. Selain itu, Unimed juga melaksanakan kegiatan pengabdian kepada masyarakat terkait dengan peningkatkan kualitas dan teknologi seni rupa daerah. Sasaran kegiatan oleh Unimed adalah guru-guru, pengrajin dan UKM.

Penutup

Rumah adat budaya di desa Lingga perlu dilakukan revitalisasi. Dalam mendesain atau merancang kegiatan perlu melibatkan masyarakat adat. Dalam hal ini masyarakat dianggap sebagai pemangku budaya yang perlu didukung oleh elemen masyarakat. Elemen masyarakat itu antara lain adalah para akademisi, pemerintah daerah, akademisi, peneliti, seniman atau budayawan dan pemerintah pusat. Peran aktif para seniman atau budayawan daerah sangat direkomendasikan hal ini terkait temuan yang diperoleh Aditya di lapangan. Seniman atau pemangku budaya dan tokoh adat setempat terhadap adanya perubahan yang tidak sesuai. Perlunya transfer ilmu atau pengalaman di antara akademisi dan seniman daerah terkait prinsip dasar menggambar, mengukir ornamen tradisional dan desain. Para akademisi perlu memahami dan mendalami prinsip penciptaan dan pelestarian karya tradisional. Sebaliknya para seniman tradisional perlu menguasai prinsip-prinsip desain sehingga

mereka memiliki kapabilitas untuk mengembangkan karya tradisional berdasar pakem atau aturan karya tradisional. Peran elemen masyarakat ini sangat bermanfaat untuk peningkatan pariwisata berdasar partisipasi budaya masyarakat secara berkesinambungan.

Daftar Rujukan

Aditya. (2017). *Tanggapan Masyarakat Karo Di Berastagi Terhadap Perubahan Ayo-Ayo Pada Bangunan Objek Wisata Tahura .* Medan: Prodi Seni Rupa FBS Universitas Negeri Medan.

Airin, Karina. (2016). *Redesign Ornamen Rumah Adat Siwaluh Jabu Dengan Komposisi Sirkular Menggunakan Teknik Digital Printing Pada Tekstil.* Batu Bandung: Kriya Tekstil & Mode, Fakultas Industri Kreatif, Universitas Telkom.

Badan Pusat Statistik Kab.Karo. (2016). *Statistik Daerah Kecamatan Simpang Empat.* Kabupaten Karo: ©Badan Pusat Statistik Kabupaten Karo.

Direktorat Kepercayaan Kepada Tuhan YME dan Tradisi Dirjen Kebudayaan. (2017). *Petunjuk Teknik Bantuan Teknis Revitalisasi Desa Adat.* Jakarta: Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan.

Fauzi, Jufli. (2013, 10 19). *Makna Simbol Pengretret Rumah Adat Batak Karo (Analisis Semiotik Charles Sanders Pierce Mengenai Makna Simbol Pengretret Rumah Adat Batak Karo di Sumatera Utara)*. Dipetik 10 12, 2014, dari Digital library - Perpustakaan Pusat Unikom - Knowledge Center:

http://elib.unikom.ac.id/files/disk1/630/jbptunikompp-gdl-juflifauzi-31464-12-unikom_j-l.pdf

Kata, Sada, dkk. (2010). Makna Ornamen Tradisional Karo Pada Geriten Di Desa Rumah Kabanjahe Kabupaten Karo. *JurnalSeni Rupa FBS-Unimed, Vol.7 No.2 Desember 2010: 73-84* , 74.

Minaria dan Tarigan, N. (2010). Identifikasi Ornamen Tradisional Karo Pada Benda-Benda Pakai. *Jurnal Seni Rupa FBS Unimed , Vol.7 No.2* , 39.Pecsek, Brigitta. (2016). Revitalizing tourism in small regional towns through folklore-driven slow tourism: The example of Matyó land, Hungary. *A Multidisciplinary e-Journal* , 116.

Pemerintah Daerah Kabupaten Karo. (2016). *Daftar Nama-nama Pemenang Perlombaan Pesta Budaya Mejuah-juah Tahun 2016.* Dipetik Juni 25, 2017, dari Kumpulan Berita Terbaru: http://karokab.go.id/id/berita/5048-daftar-nama-nama-pemenang-perlombaan-pesta-budaya-mejuah-juah-tahun-2016

Singarimbun, Masri. (1989). *Rumah Adat Karo Dan Perubahan Sosial.* Dipetik Juni 21, 2017, dari Media Neliti: https://media.neliti.com/media/publications/12143-ID-rumah-adat-karo-dan-perubahan-sosial.pdf

Sinurat, YWB. (2016). *Eksistensi Warisan Budaya (Cultural Heritage) Sebagai Objek Wisata Budaya Di Desa Lingga, Kecamatan Simpang Empat, Kabupaten Karo .* Medan: Jurusan Pendidikan Antropologi, Fakultas Ilmu Sosial, Universitas Negeri Medan.

Surbakti, Asmyta. (2011, Desember 18). *Ornamen Rumah Tradisional Karo.* Dipetik Juni 25, 2017, dari Sejarah Budaya Karo: https://karo.or.id/ornamen-rumah-tradisional-karo

Biodata Penulis

Nama Drs. Dwi Budiwiwaramulja, M.Sn, Instansi: Universitas Negeri Medan Alamat rumah: Jl. Gurilla Gg. Al. Bayan No. 7D Medan 20222, Sumatera Utara HP : 08126436070

Tinjauan Musik dan Fungsi Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid di Dukuh Menanggal Surabaya Jawa Timur

Samsul Hidayat
samtabuh@ymail.com
Prodi Seni Musik Jurusan Sendratasik
Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* Dukuh Menanggal Surabaya merupakan salah satu kelompok Musik yang merupakan sebuah *genre* seni musik bernafaskan Islam, yang di dalamnnya ada kesatuan alunan musik disertakan dengan nyanyian yang bernuansa Islami dan liriknya berisikan nasihat-nasihat yang menuju kebaikan manusia dan memiliki makna fungsi kesenian hadrah dalam masyarakat pendukungnya.

Kata kunci: *Al-Banjari, Musik, Fungsi*

Pendahuluan

Dalam kehidupan sehari-hari setiap kegiatan manusia selalu berhubungan dengan kesenian, baik itu seni musik, seni tari, seni drama, seni sastra, seni rupa, bahkan gambar-gambar yang terpampang di mana saja merupakan wujud dari kesenian. Karena itu kesenian mempunyai tempat yang mendasar dalam kehidupan manusia. Kesenian adalah suatu perwujudan yang sangat berarti dari kemampuan berfikir dan rasa manusia yang selalu menginginkan sesuatu yang lebih indah. Kesenian mempunyai sifat yang fleksibel yaitu berubah dan berkembang sesuai dengan tuntutan zaman yang semakin meningkat ke arah modernisasi.

Kesenian adalah salah satu unsur yang menyangga kebudayaan. Ia berkembang menurut kondisi dari kebudayaan itu. Kesenian merupakan suatu perwujudan yang sangat berarti dari kemampuan berfikir dan rasa manusia yang selalu menginginkan sesuatu yang lebih indah dan mempunyai sifat yang fleksibel yaitu berubah dan berkembang sesuai dengan tuntutan zaman yang semakin meningkat ke arah modernisasi. Hal itu tentu saja berpengaruh pada berbagai bidang, termasuk bidang agama yang turut berkembang pula (Kayam, 1981).

Dalam agama Islam, seni dapat digunakan sebagai media penyampaian pesan rohani atau dakwah yang dapat menarik minat umat manusia dalam menjalankan perintah-perintah agama, salah satunya dengan seni musik bernuansa Islami seperti; hadrah, samroh, nasyid, dan sebagainya. Islam adalah agama yang lebih dari sekedar kepercayaan akal pikiran atau logika. Islam adalah suatu agama yang lebih dari itu, memberikan pula *"rasa"* dan pengalaman akan nikmatnya cinta suci, cinta Ilahi dan cinta Nabawi (Nabi Muhammad). Kecintaan yang hanya dapat dirasakan dengan *dzikir*, *tafakkur* dan *muraqabah*. Salah satu sarana untuk menjembatani kecintaan itu adalah dengan seni hadrah. Dengan peranan dan fungsinya yang sampai saat ini dirasakan oleh masyarakat pendukungnya (pencinta hadrah/seniman hadrah), maka seni hadrah dapat berkembang di lingkungan masyarakat hingga saat ini. Salah satu bentuk seni hadrah yang sampai saat ini berkembang di kalangan masyarakat adalah *Hadrah Al-Banjari.*

Musik *Hadrah Al-Banjari* merupakan sebuah *genre* musik yang bernafaskan Islam, yang di dalamnnya ada kesatuan alunan musik disertai dengan nyanyian dan lirik berisikan nasihat-nasihat yang menuju kebaikan manusia. Keistimewaan musik *Hadrah Al-Banjari* terletak pada suaranya

yang bertalu-talu ditambah suara rancak dari ritme pukulan Rebana, musik merupakan salah satu bagian kebudayaan manusia yang berkembang di masyarakat di antara kesenian lainnya, seperti: tari, drama, lukis, dsb. Melalui bunyi atau suara musik yang menunjukkan abstraksi mampu memberikan warna atau kesan tersendiri bagi penikmatnya sehingga memiliki daya pikat estetika.

Ilmu bentuk dan analisis lagu adalah *"memotong"* dan memperhatikan sambil melupakan keseluruhan dari sebuah karya musik. Keseluruhan berarti : memandang awal dan akhir lagu maupun iringan serta beberapa perhentian sementara di tengahnya; gelombang-gelombang naik-turun dan tempat puncaknya; dengan kata lain: dari segi struktur. Dengan cara inilah kita dapat menemukan kesenian yang termuat dalam musik, di dalam bentuk musik (Prier, 1996).

Bentuk musik (form) adalah suatu gagasan atau ide yang nampak dalam pengolahan atau susunan semua unsur musik dalam sebuah komposisi (melodi, irama, harmoni, dan dinamika). Ide ini mempersatukan nada-nada dan ritmis musik serta terutama bagian-bagian komposisi yang di bunyikan satu persatu sebagai kerangka. Bentuk musik dapat dilihat juga secara praktis: sebagai *"wadah"* yang diisi oleh seorang komponis dan diolah sedemikian hingga menjadi musik yang hidup (Prier, 1996).

Secara fungsional *Hadrah Al-Banjari* ini sering dimainkan untuk memeriahkan acara sunatan, pernikahan maupun pada peringatan hari-hari besar umat Islam seperti peringatan Maulid Nabi Muhammad SAW. Penerapan musik sebagai salah satu sarana *religi* ini merupakan manisfetasi upacara atau ungkapan rasa syukur pemilik hajatan.

Sedyawati, (2010) menyatakan bahwa fungsi pertunjukan yang dapat dikenali, baik lewat data masa lalu maupun data etnografik masa kini, meliputi fungsi-fungsi religious,

peneguhan integritas sosial, edukatif, dan hiburan. Yang berubah dari zaman ke zaman adalah penekanan pada fungsi-fungsi tertentu maupun bentuk-bentuk pernyataanya. Kadang - kadang muncul fungsi baru yang sebelumnya tidak dikenal, atau dikenal secara implicit saja, misalnya seni pertunjukan sebagai saluran dakwah yang dikenal dalam masa islam. Seni pertunjukan, seperti disiratkan dalam karya-karya sastra (*kakawin* maupun *kidung*), dijelaskan juga sebagai sarana pendidikan untuk memperkuat atau memperlengkap kekuatan kepribadian.

Merriam, (1964) menyatakan bahwa ada delapan fungsi musik etnis, yaitu (1) sebagai kenikmatan estetis, yang bisa dinikmati baik penciptanya maupun penonton; (2) hiburan bagi seluruh masyarakat; (3) komunikasi bagi masyarakat yang memahami musik, karena musik bukanlah bahasa universal; (4) representasi simbolis; (5) respon fisik; (6) memperkuat konformitas norma-norma sosial; (7) pengesahan institusi-institusi sosial dan ritual-ritual keagamaan; (8) sumbangan pada pelestarian serta stabilitas kebudayaan.

Ditinjau dari perkembangan musik *Hadrah Al-Banjari* yang berada di Jawa Timur mulai marak tumbuh kembang seiring peradaban budaya Barat yang saat ini sudah mengglobal di segala aspek bidang kehidupan. Hal ini dipertegas Agus Suyanto salah satu tokoh seniman hadrah yang ada di kota Surabaya bahwa seni hadrah saat ini mulai dikembangkan pada generasi muda yang diwujudkan dalam tradisi rutin latihan bersama di musholla atau masjid sebagai wujud *dzikir* dan persiapan menyambut peringatan hari besar Islam yang kerap kali muncul diperingati oleh umat muslim. (Wawancara, 12 Juni 20017).

Pembahasan

Bentuk Lagu *"Ya Nabi Salam Alaika"*

Ilmu bentuk dan analisis lagu adalah *"memotong"* dan memperhatikan sambil melupakan keseluruhan dari sebuah karya musik. Keseluruhan berarti: memandang awal dan akhir lagu maupun iringan serta beberapa perhentian sementara di tengahnya ; gelombang-gelombang naik-turun dan tempat puncaknya ; dengan kata lain : dari segi struktur. Dengan cara inilah kita dapat menemukan kesenian yang termuat dalam musik, di dalam bentuk musik (Prier,1996). Bentuk musik (form) adalah suatu gagasan atau ide yang nampak dalam pengolahan atau susunan semua unsur musik dalam sebuah komposisi (melodi, irama, harmoni, dan dinamika). Ide ini mempersatukan nada-nada dan ritmis musik serta terutama bagian-bagian komposisi yang di bunyikan satu persatu sebagai kerangka. Bentuk musik dapat dilihat juga secara praktis: sebagai *"wadah"* yang diisi oleh seorang komponis dan diolah sedemikian hingga menjadi musik yang hidup (Prier, 1996).

Jadi yang dimaksud dengan analisis lagu dalam penelitian ini adalah memperhatikan secara detail komposisi musik *Al-Banjari*. Dalam hal ini penelitian mengambil salah satu bentuk komposisi vokal dari lagu *" Ya Nabi Salam Alaika "* . peneliti mengambil lagu *"Ya Nabi Salam Alaika "* sebagai acuan lagu yang dianalisis, karena pada lagu ini semua unsur musik yang terkandung di dalamnya sudah semuanya terwakili, baik dari segi tempo, melodi vokal, dinamika, ritmis, atau dengan kata lain bentuk keseluruhan komposisi musiknya.

Di bawah ini merupakan bacaan dan notasi *" Ya Nabi Salam Alaika ".:*

Ya Nabi Sallam 'Alaika

4/4 Allegretto

Bawaan

Ya Na bi Sa laam ‘a

Terbang wedhok

. . D T . T D T

Terbang lanang

. . D T . T D T

Terbang klonteng I

. . D T . T D T

Terbang klonteng II

. . D T . T D T

Bawaan

La i ka Ya Ra sul

4 . 3 2 . 5 4 3 .

Terbang Wedhok

. T D T . T D T

Terbang Lanang

. T D T . T D T

Terbang Klonteng I

. T D T . T D T

Terbang Klonteng II

. T D T . T D T

Bawaan

Sa laam ‘a La i Ka

1 . 2 3 4 . 2 3 .

Terbang Wedhok

. T D T . T D T T. D

Terbang Lanang

. T D T . T D. T . D

Terbang Klonteng I

. T D T . T D T T

Terbang Klonteng II

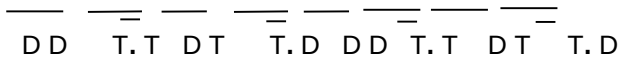
. T D T . T D T

Bawaan

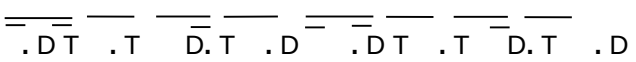
Ya Cha bib sal aam ‘a

2 2 2 . 2 2 . 3

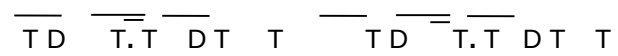
Terbang Wedok



Terbang Lanang



Terbang Klonteng I



Terbang Klonteng II

D T D T D T D T

Bawaan

La i ka Sha la wa

1 .7 6 . 7 1 2 .

Terbang Wedok

D D T. T D T T. D D D T. T D T T. D

Terbang Lanang

. D T . T D. T . D . D T . T D. T . D

Terbang Klonteng I

T D T. T D T T T D T. T D T T

Terbang Klonteng II

D T D T D T D T

Bawaan

Tu llah 'a la l ka

4 . 3 6 5 . 4 3 .

Terbang Wedok

D D T. T D T T. D D D T. T D T

Terbang Lanang

. D T . T D. T . D . D T . T D T

Terbang Klonteng I

T D T. T D T T T D T. T D T

Terbang Klonteng II

D T D T D T D T

Pada notasi lagu *" Ya Nabi Salam Alaika "* menunjukkan birama pertama sampai birama kedua pada ketukan keempat merupakan kalimat Tanya ***antasenden,*** pada birama kedua

hitungan kelima sampai pada birama ketiga merupakan kalimat jawab ***konsekuen,*** kemudian pada birama pertama vokal merupakan pembuka awal lagu dengan tempo allegretto dan diikuti dengan semua alat musik rebana dengan pukulan yang tipis dengan menggunakan tempo yang sama yaitu allegretto, kemudian pada birama ketiga hitungan kelima, keseluruhan alat musik rebana berganti tempo menjadi Allegro (cepat), dalam karawitan jawa disebut rangkap.

a. Dinamika

Bagian intro birama ke 3 pada hitungan ke 4 dan Reff pada birama ke 6 hitungan ke 4. dalam partitur di atas terdapat tanda accent. Hal ini menjelaskan bahwa pukulan terbang *Al-Banjari* berubah. Motif pukulannya dari yang semula sedang berubah menjadi agak keras menghentak dari pukulan birama sebelumnya. Jadi di dalam permainan terbang *Al-Banjari* dinamik sangat diperhatikan.

b. Harmoni

Harmoni adalah keselarasan atau kerjasama yang ideal suara-suara baik yang berbentuk suara berturut-turut. Ditinjau dari garap musikal, harmoni merupakan keselarasan antara suara vokal dan instrumen. Dengan kenyataan itu maka pengetahuan harmoni akan terbentuk pada dua kemungkinan : selaras atau tidak selaras ; indah atau tidak indah. Harmonisai adalah proses usaha yang ingin membuahkan keindahan suatu melodi, dan ini adalah elemen yang sangat penting dalam teknik aransemen (Banoe, 2003).

Hal tersebut sama dengan bentuk komposisi lagu *Al-Banjari Darul Mujahid* yang merupakan keselarasan antara sesama manusia (vokal) dan alat-alat musik (instrument).

Dalam hal ini nampak pada bentuk vokal yang bersahut-sahutan antara vokal bawaan dan vokal sahuran, sehingga karakter atau ciri khas dari masing-masing vokal akan membuat komposisi musik menjadi lebih bervariasi namun tetap serasi seperti pada lagu *" Ya Nabi Salam Alaika ".*

Akan tetapi vokal pada *Al-Banjari Darul Mujahid* hanya menggunakan satu jenis suara saja, artinya tidak seperti lagu duet pada umumnya yang kebanyakan sering mengkombinasikan dengan suara satu dan suara dua atau paduan suara yang menggunakan berbagai jenis suara vokal yang berbeda. Instrumen *Al-Banjari* juga ikut menambah keserasian komposisi musik. Hal ini bias dilihat dari karakter pukulan setiap alat-alat musik yang berbeda dan saling bersahut-sahutan (imbal, jawa), serta saling mengisi sehingga musik akan menjadi lebih variatir atau hidup. Seperti halnya pada karakter gamelan Jawa. Dalam hal ini instrumen terbang *wedho'an* dan terbang *lanangan* berfungsi seperti saron yang dipukul secara imbal. Terbang *klonteng 1* dan terbang *klonteng 2* berperan sebagai kethuk yang berfungsi sebagai pemangku irama. Selain dari pada itu untuk lebih menunjang keseluruhan komposisi *Al-Banjari*. Maka dalam komposisi tersebut juga tardapat berbagai aturan atau tanda-tanda musik seperti tanda tempo, tanda dinamik, tanda aksen dan lain-lain.

Fungsi Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid Dalam Kehidupan Masyarakat Pendukungnya

Musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid*, tidak terlepas dari pihak yang berkompeten, yaitu pendukung kesenian tersebut, dalam hal ini adalah remaja masjid *Darul Mujahid* itu sendiri, sebagaimana diungkapkan oleh Merriam yang merumuskan sepuluh fungsi musik yaitu; (1) sebagai sarana ritual keagamaan, (2) sebagai bagian upacara seremonial

perkawinan, (3) sebagai sumbangan pada pelestarian budaya, (4) sebagai kenikmatan estetis. Fungsi selalu memikirkan sistem budaya yang memberikan andil bagi pemeliharaan, stabilitas dan kelestarian hidup organisme itu. Oleh karena itu fungsi budaya, khususnya fungsi seni selalu berfikir kegunaan (sumbangan) bagi kebutuhan sosial dan juga kebutuhan individu.

Suatu bentuk kesenian yang ada dalam masyarakat Dukuh Menanggal, dalam hal ini kesenian musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid*, fungsi dan peranannya tidak dapat lepas dari kehidupan masyarakat sekitar kesenian ini memiliki berbagai macam fungsi, akan tetapi dari fungsi-fungsi tersebut masih harus disesuaikan dengan situasi dan kondisi daerahnya serta menurut kebutuhannya dan kepentingan masyarakat pendukungnya.

Bagi masyarakat sekitar, khususnya bagi masyarakat dan remaja masjid Dukuh menanggal, kehadiran kesenian musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* sangat dibutuhkan. Dalam arti bahwa hadirnya kesenian ini bagi masyarakat dan remaja masjid Dukuh Menanggal awalnya sebagai pengungkapan ibadah (persembahan) kepada Allah SWT serta puji-pujian kepada Rosulullоh SAW.

Meskipun sebagai bagian dari pertunjukan religius, yaitu sebagai penyejuk rohani, kesenian ini juga dapat memberikan kesenangan dan penikmatan bagi pelakunya. rasa nikmat memang bersifat subjektif atau relatif bagi manusia, karena perasaan itu tidak dimengerti lewat akal, tetapi dihayati melalui sentuhan rasa. Sebagaimana *"kesenangan"*, perasaan *"nikmat"* bersangkutan dengan keindahan seni. Kegiatan ini bisa bersifat perasaan yang barangkali terpendam yang selama ini tak terawat dengan baik.

Berdasarkan paparan di atas, maka fungsi dari musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* dapat diklasifikasikan sebagai berikut:

a. Sarana ritual keagamaan

Kebutuhan rohani yang menyangkut kepercayaan dan pemahaman akan ajaran-ajaran Islam menjadi pendorong utama terciptanya musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid*. Dengan demikian kesenian ini diciptakan sebagai sarana dakwah Islamiyah melalui unsur pertunjukan agar dakwah yang disampaikan dapat diterima dan dilaksanakan.

Musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* tidak lepas dengan masyarakat pendukungnya, keberadaannya sangat berkaitan dengan perilaku sosial masyarakatnya. Melalui kesenian ini ajaran Islam dapat disampaikan kepada masyarakat, walaupun tidak secara langsung melainkan secara tersirat melalui syair-syair yang terkandung didalamnya yang berupa Sholawat Nabi Muhammad SAW. Adapun syair-syair yang dilantunkan diharapkan agar masyarakat bisa mengambil manfaatnya merpakan perbuatan baik dan akan mendapat pahala dari Allah SWT dan berlaku sebagai alat untuk menyampaikan pesan-pesan agama dengan cara lain, secara tidak langsung tujuan utama musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* sebagai sarana dakwan dapat terpenuhi.

b. Bagian upacara seremonial perkawinan

Pertunjukan musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* di Desa Kepuh Kiriman pada umumnya ditampilkan pada peringatan hari besar Islam dan pengajian atau Istighosa, tetapi sering juga ditampilkan pada acara yang berkaitan dengan penyelenggaraan peristiwa yang berhubungan dengan upacara adat seperti pernikahan, khitanan dan

lain-lain. Dalam siklus kehidupan manusia unsur ritualnya terlihat melalui ungkapan rasa syukur, memohon kedamaian dari Allah SWT, karena memperoleh hasil yang diharapkan.

Acara pernikahan pada umumnya diikuti dengan selamatan menurut adat istiadat. Upacara pernikahan juga diselenggarakan dengan serangkaian upacara adat yang berlaku dalam masyarakat. Pada masyarakat Dukuh Menanggal, peristiwa pernikahan merupakan peristiwa yang dianggap istimewa. Adapun fungsi musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* dalam upacara pernikahan adalah sebagai pengantar atau pengiring mempelai pria saat bertemu dengan mempelai wanita dengan srakalan. Dengan tujuan mendoakan kedua mempelai.

Musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* juga ditampilkan pada acara khitanan, yang merupakan kelanjutan dari serangkaian peristiwa yang dilalui oleh anak laki-laki yang menginjak dewasa, seperti halnya pada upacara pernikahan.

c. Sumbangan pada pelestarian budaya

Kesenian musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* selain sebagai bentuk ibadah juga digunakan sebagai sumbangan pada pelestarian budaya . Fungsi musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* sebagai sumbangan pada pelestarian budaya diwujudkan melalui media pendidikan bagi generasi muda Dukuh Menanggal. Hal demikian terlihat dalam salah satu kegiatan rutin di masjid Dukuh Menanggal. yang telah terprogram didalam agenda kepengurusan remas Dukuh Menanggal adalah kegiatan pengkaderan. Kegiatan pengkaderan ini berupa pembelajaran dan pendidikan kepada para generasi muda yang berusia 12 tahun sampai 15 tahun atau kelas 6 SD

sampai 3 SMP. Materi pembelajaran yang diberikan adalah mengenai tata cara, teknik-teknik pukulan dan tahapan-tahapan belajar memainkan musik *Hadrah Al-Banjari*. Tujuan dari kegiatan ini sendiri adalah agar kesenian hadrah yang ada di Dukuh Menanggal memiliki generasi penerus sehingga tidak punah. Disamping itu mampu menambah wawasan tentang ajaran agama Islam pada usia dini, serta mampu mendidik rasa persaudaraan diantara umat Islam.

d. Kenikmatan estetis

Selain sebagai sumbangan pelestarian budaya, hadrah *Al-Banjari* juga berfungsi sebagai ungkapan estetis masyarakat pendukungnya. Unsur-unsur estetika yang tertuang dalam bentuk penyajianya merupakan sarana ungkap formulasi sikap masyarakatnya. Unsur sikap estetis yang diungkap juga merupakan wujud penyikapan masyarakatnya terhadap harapan kehidupan yang harmoni. Hubungan antara manusia dan manusia yang pada muaranya menjadi harapan untuk hidup dalam kebersamaan dan lindungan yang maha kuasa.Karena pada pola dasar etika orang *Jawa* adalah menghormati orang lain dan menjaga hubungan dengan Tuhan. Sebagai sifat dasar kehidupan masyarakat yang terus menjaga kehidupan hubungan virtual dengan penjaga hidupnya. Simbolisasi yang dibangun berdasarkan bentuk, warna, gerakan dan bunyi merupakan ungkapan estetika dan etika dalam menjaga nilai nilai yang diyakininya.

e. Sarana hiburan

Seperti halnya pada awal bahwa musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* berfungsi sebagai sarana ritual

ibadah sekaligus Dakwah Agama Islam. Namun saat ini fungsi tersebut mengalami perkembangan. Hal ini terbukti bahwa saat ini musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* tak hanya dipentaskan pada acara pengajian (upacara keagamaan) dan upacara adat, tetapi juga dipentaskan pada acara pernikahan, khitanan, festival *Hadrah Al-Banjari* dan lain-lain. Atau dengan kata lain bahwa musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* juga berfungsi sebagai hiburan.

Fungsi hiburan bagi penonton hampir tidak kelihatan dalam musik ini, tetapi apabila dicermati, ternyata para pemain merasa senang dan gembira bila mengikuti pementasan, karena kesenian ini tidak hanya menghibur tetapi juga menyampaikan pesan tertentu pada masyarakat baik ajaran kehidupan, maupun ajaran keagamaan. Musik *Hadrah Al-Banjari Darul Mujahid* mendapat sambutan yang cukup baik sebagai kesenian yang dapat memberi hiburan bagi masyarakat.

Penutup

Kesenian Hadrah *Hadrah Al-Banjari* pada penyajiannya berisi tentang musik, dan sastra pada lagunya, permainan musik *Hadrah Al-Banjari* dilakukan untuk menyampaikan sesuatu ajakan mengerjakan hal yang sama kepada penonton. Komunikasi disini bersifat vertikal dan horizontal. Komunikasi antar manusia dan manusia, manusia dengan Tuhan.

Keberadaan sebuah kesenian di suatu wilayah tertentu bergantung dari bagaimana kesenian itu berfungsi di masyarakat pendukungnya. Kesenian *Hadrah Al-Banjari* secara penyajian merupakan sebuah *genre* seni musik bernafaskan Islam, yang di dalamnnya ada kesatuan alunan musik disertakan dengan nyanyian yang bernuansa Islami dan

liriknya berisikan tentang puji-pujian kepada yang maha kuasa sebagai bentuk upaya manusia dalam menuju kebaikan. Ini berarti bahwa fungsi ritrual pada bentuk penyajiannya dan fungsi *Hadrah Al-Banjari* memberikan kekuatan kesenian ini hadir dan bertahan dalam kehidupan masyarakat pendukungnya.

Daftar Rujukan

Banoe, Pono. 2003. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.

Kayam, Umar, 1981. *Seni Tradisi Masyarakat***.** Jakarta: Sinar Harapan.

Merriam, A.P. 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: North Western University Press.

Sedyawati, Edi, 2010. *Budaya Indonesia***.** Jakarta: Rajawali Press.

Biodata Penulis

Samsul Hidayat, S.Pd., M.Pd., lahir pada tanggal 11 Juli 1981 di Surabaya. Tempat tinggal di Jl. Dukuh Menanggal 7/39 Surabaya. Penulis adalah alumni program pendidikan Pasca Sarjana S2 Pendidikan Seni Budaya, Universitas Negeri Surabaya. Pendidikan S1 penulis diperoleh dari Universitas Negeri Surabaya, Fakultas Bahasa dan Seni jurusan Sendratasik program studi S1 Pendidikan Sendratasik (Seni Drama, Tari, dan Musik) konsentrasi bidang Musik. Saya bisa dihubungi di nomer 081330468131 dan email samtabuh@ymail.com.

Pengalaman mengajar penulis diperoleh dari berbagai instansi pendidikan, baik sebagai guru instrument drum privat serta sebagai Dosen Pengajar mata kuliah Mayor Perkusi,

Minor Perkusi, Musik Tari, dan Rebana di Program Studi S1 Seni Musik serta Program Studi Pendidikan Sendratasik - Jurusan Sendratasik - Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya. Selain itu saya juga aktif dalam dunia praktisi musik di Surabaya maupun luar Surabaya. Saat ini saya tergabung dalam berbagai komunitas musik dan berbagai genre, Baik klasik, Pop, Jazz, Etnik dan kontemporer. Dalam berbagai komunitas tersebut saya berperan sebagai *player, arangger dan conducter.*

Orkestra Universitas
Mendidik Selera Musik Bangsa di Mata Dunia

Tomy Agung Sugito
Email: tomyviolin@gmail.com
Prodi Seni Musik Jurusan Sendratasik FBS UNESA

Abstrak

Orkestra merupakan gabungan dari sekelompok musisi yang kemudian membentuk menjadi sebuah komunitas. Pengalaman komunitas dalam sebuah orkestra merupakan salah satu contoh dari berbagai macam pengalaman komunitas yang ada. Masyarakat sebagai penikmat seni, mendapat pengalaman dengan melihat pertunjukan musik orkestra, diistilahkan dengan pengalaman seni atau respon estetik. Seperti dalam kehidupan sehari-hari, maka pengalaman seni juga merupakan sebuah pengalaman yang melibatkan perasaan, pikiran, penginderaan, dan berbagai intuisi pada manusia. Hadirnya musik orkestra di Indonesia disebabkan oleh adanya kontak dengan bangsa-bangsa Barat. Perkembangan musik orkestra di Indonesia mengalami masa pasang-surut. Keadaan ekonomi bangsa Indonesia berdampak besar pada perkembangan orkestra di Indonesia. Dengan pasang surut perkembangan orkestra tersebut berdampak pada penurunan selera musik masyarakat Indonesia. Universitas sebagai lembaga akademisi mempunyai peran penting dalam mendidik masyarakat. Universitas berlomba-lomba mendirikan kelompok orkestra. Selain untuk mendidik selera musik masyarakat Indonesia di mata dunia pendirian orkestra ini juga sebagai *prestice* di mata masyarakat luar atau pun antar sesama perguruan tinggi.

Kata kunci: *orchestra universitas, selera, musik*

Pendahuluan

Musik memang tidak akan lepas dari kehidupan kita, setiap waktu kita selalu mendengarkan alunan musik, saat kita berada rumah, di jalan, di kantor, hingga kembali ke rumah pun kita selalu ditemani dengan musik. Kenyataan tersebut menunjukkan bahwa musik hari ini merupakan kebutuhkan masyarakat sebagai hiburan agar pikiran yang penat oleh pekerjaan rutin sehari-hari dapat segar kembali.

Perkembangan musik di Indonesia menumbuhkan berbagai ragam musik seperti musik keroncong, pop, dangdut, bahkan musik klasik yang dianggap serius oleh sebagian orang. Bentuk penyajian musik terus mengalami perluasan, apabila dahulu musik keroncong hanya dimainkan cukup dengan tujuh alat musik saja yaitu biola, seruling, cuk, cak, gitar, cello, dan bass, maka sekarang telah berkembang menjadi sebuah orkestra keroncong, yaitu dengan menambahkan alat-alat musik orkestra standar seperti oboe, fagot, klarinet, penambahan jumlah biola dan sebagainya.

Trend menambahkan unsur-unsur orkestra ke dalam berbagai jenis musik yang lain menjadi hal yang biasa kita temui sekarang ini. Namun hal yang cukup penting dalam perjalanan orkestra itu sendiri, adalah terjadinya masa pasang-surut sejak keberadaannya di Indonesia sebagai pengaruh difusi kebudayaan. Graebner menyatakan dalam buku Sejarah Teori Antropologi I oleh Koentjaraningrat (1980: 112-113) bahwa unsur-unsur kebudayaan masa lampau adalah dengan membuat klasifikasi benda-benda menurut tempat asalnya, dan menyusunnya berdasarkan persamaan unsur-unsur tersebut. Sekumpulan lokasi tempat ditemukan benda-benda yang sama sifatnya disebut sebagai kulturkreis. Alat-alat musik yang dipergunakan orkestra di Indonesia

mempunyai kesamaan unsur dengan alat-alat musik orkestra Barat.

Pembahasan

Mengenal Musik Orkestra

Pengertian Orkestra atau Istilah orkestra menurut John Spitzer (Stanley Sadie. ed. 2001: 530) pada masa Yunani dan Romawi kuno menunjuk tentang tingkatan dasar dari sebuah panggung terbuka, yang digunakan kembali pada jaman Renaissance untuk menunjukan tempat di depan panggung. Pada awal abad XVII tempat ini digunakan untuk menempatkan para pemain musik yang mengiringi sebuah opera. Pada abad XVIII arti dari istilah orkestra diperluas untuk para pemain musik sendiri dan sebagai identitas mereka sebagai sebuah ansambel. Sebelum istilah orkestra berdiri sendiri di dalam bahasa Eropa yang beragam, muncul berbagai ungkapan yang digunakan untuk mengindikasikan kelompok pemain musik yang besar.

Di Italia kelompok pemain musik yang serupa disebut dengan capella, coro, concerto groso, simfonia atau gli stromenti. Hal serupa juga dapat ditemukan di Roma pada awal sampai akhir tahun 1679. Demikian pula di Perancis, juga terdapat istilah les violons, dan les concertantes. Analisis tentang orkestra sejak abad XVIII sampai sekarang mengungkapkan sebuah rangkaian ciri-ciri yang saling berhubungan, yang antara lain;

a. Orkestra didasarkan atas alat musik gesek yang terdiri dari keluarga biola dan double bass,
b. Kelompok alat musik gesek ini disusun ke dalam bagian-bagian di mana para pemusik selalu memainkan not yang sama dalam satu suara,

c. Alat musik tiup kayu, tiup logam, dan perkusi tampil dalam jumlah yang berbeda sesuai dengan periode dan lagu-lagu yang ditampilkan,
d. Orkestra sesuai dengan waktu, tempat, dan daftar lagu yang dimainkan selalu memperlihatkan standar instrumentasi yang luas,
e. Biasanya orkestra yang telah berdiri terorganisasi dengan anggota-anggota yang mapan, mengadakan latihan dan pentas yang rutin, mempunyai struktur organisasi dan dana,
f. Orkestra membutuhkan banyak pemain musik, untuk memainkan hal yang sama dalam waktu yang bersamaan, orkestra menuntut tingkat kecakapan musikal yang tinggi untuk memainkan dengan tepat pada nada-nada yang tertulis,
g. Orkestra dikoordinasi langsung dengan satu pusat, yang berawal pada abad XVII dan XVIII oleh pemain utama biola pertama atau oleh pemain keyboard, yang selanjutnya mulai awal abad XVIII dikoordinasi oleh seorang conductor.

Kelompok musik yang mempunyai ciri-ciri seperti di atas dapat menunjukkan dengan jelas sebagai sebuah formasi orkestra, dimana pun mereka ditemukan dan apapun sebutan mereka. Kelompok dengan jumlah banyak namun tidak memiliki ciri-ciri ini secara keseluruhan setidak-tidaknya dapat dikatakan mempunyai kedudukan yang sama dengan orkestra.

Orkestra dapat dikategorikan ke dalam beberapa jenis, termasuk di dalamnya adalah orkestra teater, orkestra symphony, orkestra gesek, orkestra kamar, orkestra cafe dan salon, orkestra radio, orkestra studio dan sebagainya.

Instrumen musik yang dimainkan para musisi dalam sebuah orkestra modern terdiri dari empat seksi atau golongan jenis instrumen, yaitu seksi gesek, seksi tiup kayu (woodwind section), seksi tiup logam (brasswind section), dan seksi perkusi (percussion section).

Perkembangan awal orkestra yaitu pada jaman Barok (1720) terdapat sebuah bentuk orkestra kecil yang hanya terdiri dari instrumen gesek (6 biola, 3 viola, dan 2 cello) dan continuo (harpsichord, merupakan instrumen yang berbunyi terus menerus dalam sebuah komposisi). Pada jaman Klasik (1790) instrumen terumpet, timpani, dan horn mulai digunakan walaupun masih jarang. Ciri tertentu dari orkestra klasik adalah tanpa menggunakan continuo, tapi diganti dengan seksi gesek yang lebih besar (14 biola, 6 biola, 4 cello, dan 2 double bass) dan 2 pemain untuk setiap instrumen flute, oboe, clarinet, horn, terumpet, dan timpani.

Bentuk orkestra jaman Romantik (1850) memiliki seksi gesek yang lebih besar lagi (30 biola, 12 biola, 10 cello, dan 8 double bass), woodwind dan brass. Muncul instrumen musik baru seperti tuba dan harpa. Dua orang komposer terkenal yaitu Wagner dan Berlios adalah tokoh yang banyak menulis karya-karya untuk format orkestra yang sangat besar tersebut. Orkestra mempertahankan bentuknya yang besar ini sampai awal tahun 1900- an, ketika kemudian mulai dikurangi karena alasan artistik dan ekonomi.

Apresiasi Musik Orkestra

Masyarakat sebagai penikmat seni, mendapat pengalaman dengan melihat pertunjukan musik orkestra, diistilahkan dengan pengalaman seni atau respon estetik. Seperti dalam kehidupan sehari-hari, maka pengalaman seni juga merupakan sebuah pengalaman yang melibatkan perasaan, pikiran, penginderaan, dan berbagai intuisi pada

manusia. Namun pengalaman seni berlangsung dalam kualitas pengalaman tertentu yang kadang berbeda dengan kehidupan sehari-hari. Jakob Sumardjo (2000:16) menjelaskan, di dalam pengalaman seni, unsur perasaan merupakan kekuatan pokok yang dapat menggerakkan serta mendasari unsurunsur potensi manusia yang lain.

Dalam pengalaman seni, seseorang yang sedang menikmati karya seni kehilangan jati dirinya karena larut dalam nilai-nilai yang ditawarkan oleh benda seni. Hal ini disebut sebagai empati, yaitu melibatkan perasaan diri ke dalam sesuatu, atau memproyeksikan perasaan ke dalam benda seni lalu timbul perasaan senang. Di dalam proses empati ini, terjadi pengalaman dalam aliran dinamika kualitas seni yang menghasilkan kualitas seni yang mendatangkan rasa kepuasan, rasa penuh, rasa utuh, dan rasa sempurna dalam keselesaian. *Concert tour Music Ademia* yang digelar oleh Twilite Orchestra di kampus-kampus apabila ditinjau dari pengalaman seni, menghasilkan sebuah respon estetik. Para penonton khususnya mahasiswa, ikut larut dalam pertunjukan musik simfonik tersebut. Persembahan orkestra dengan lagu-lagu daerah pilihan dapat mendukung apresiasi penonton. Ketika konser di UGM, Twilite menyuguhkan lagu Cublak-cublak Suweng yang diaransemen ke dalam orkestra, melodi lagu Cublak-cublak Suweng yang telah akrab di telinga masyarakat dimainkan dengan berbagai alat musik dalam orkestra secara bergantian. Penonton juga dilibatkan untuk berkolaborasi dengan orkestra dalam lagu Dance Trepak, di mana penonton diminta untuk bertepuk tangan sesuai dengan aba-aba dari conductor. Bunyi tepuk tangan yang seirama dengan musik orkestra membuat pengalaman estetik tersendiri bagi penonton sehingga timbul perasaan senang dan gembira. Terkadang dari pihak penonton timbul permintaan lagu, yang disimbolkan dengan tepukan tangan

yang tiada henti, sebuah orkestra harus tanggap dengan hal tersebut untuk segera memainkan *encore* (lagu tambahan) yang terdiri dari beberapa lagu sebagai wujud rasa terima kasih atas apresiasi yang telah diberikan penonton.

Kemampuan penguasaan teknik dalam memainkan alat musik mutlak diperlukan dalam sebuah orkestra, karena daya tarik utama dari musik adalah bunyi sebagai sumber estetik yang terus digali. Keindahan bunyi yang mempesona hanya bisa dimunculkan dengan teknik permainan yang baik pula. Hal tersebut sesuai dengan pendapat Alfred Gell (2005: 43) berikut ini: *I consider the various arts-painting, sculpture, music, poetry, fiction, and so on as a components of a vast and often unrecognized technical system, essential to the reproduction of human societies, which I will be calling the technologi of enchantment*. Pertunjukan musik orkestra ketika menampilkan 25 pemain biola yang bermain dengan gerakan serempak memunculkan pesona audio visual tersendiri. Permainan melodi yang lincah dan cemerlang oleh flute seperti burung yang berkicau dengan riangnya. Gerakan tangan *conductor* untuk memberikan aba-aba merupakan bagian dari pertunjukan orkestra. Yang bertugas memberikan stimulus kepada para musisi orkestra dalam upaya mengekspresikan ide-ide musikal kepada pendengar, dan para musisi pun bertindak sesuai perintah *conductor* dengan memainkan alat musiknya. Hal ini selaras dengan pendapat Jakob Sumardjo (2000: 74) yang menyatakan bahwa mereka (para musisi) berjuang dengan medium (alat musik) yang dipakainya, di sini dituntut ketrampilan atau penguasan teknik atas mediumnya itu. Seniman terkadang cenderung mempergunakan teknik seni yang telah baku untuk menuangkan gagasan nilai-nilai seninya. Namun perlu diingat bahwa teknik itu mempunyai keterbatasan dalam kaitannya dengan material seninya. Maka penguasaan teknik seni yang

sudah baku hanya dapat merampungkan isi gagasan seni yang dibatasi oleh tekniknya. Karena terikat oleh teknik seninya, seniman hanya dapat berkutat dengan gagasan yang terbatas pula. Inilah sebabnya lahir berbagai teknik seni yang baru akibat adanya gagasan baru yang tidak mungkin dituangkan dalam teknik yang itu-itu saja.

Teknik seni bukanlah hal yang statis, teknologi terus berkembang demikian juga teknik seni juga terus mengalami perkembangan. Sebagai contoh pada abad XVII di Italia teknologi pembuatan senar biola yang mulai menggunakan bahan senar dengan lilitan metal. Penggunaan lilitan metal mampu membuat senar lebih kuat dalam ketegangan yang tinggi. Hal tersebut berdampak pada munculnya teknik permainan biola yang baru, seperti teknik gesekan martelle (gesekan dengan tekanan seperti pukulan martil/ palu), teknik gesekan ponticello (gesekan di dekat kam biola untuk menghasilkan suara yang sengau) yang sebelumnya tidak dapat dilakukan pada senar yang bahannya masih terbuat dari usus binatang.

Orkestra sebagai Bentuk Komunitas

Orkestra merupakan gabungan dari sekelompok musisi yang kemudian membentuk menjadi sebuah komunitas. Wartaya Winangun (1990:40) menyatakan bahwa komunitas itu bercirikan anti struktur, dalam arti bahwa relasi-relasi yang terjadi itu bercirikan tak terbedakan, equalitarian, langsung, ada, non-rasional, eksistensial dan I-Thou (Buber). Hubungan mereka dalam komunitas adalah hubungan antar pribadi yang tak terbedakan, berbeda dengan kehidupan sehari-hari di mana perbedaan amat menonjol. Perbedaan itu disebabkan oleh struktur sosial yang telah menempatkan orang pada posisinya sendiri-sendiri, misalnya perbedaan antara orang kaya dan miskin, pejabat tinggi dan pejabat rendah, antara

pegawai dan petani dan sebagainya. Dalam komunitas hal tersebut tidak ada. Individu-individu yang tergabung dalam orkestra berasal dari berbagai latar belakang kelompok sosial yang berbeda, ada yang berstatus pelajar, mahasiswa, guru, dan sebagainya, mereka berkumpul untuk satu tujuan yang sama yaitu menghadirkan sebuah pertunjukan musik. Ciri komunitas yang lain adalah adanya kesamaan. Situasi dan kondisi yang ada dalam komunitas mengantar pada hubungan pribadi yang mengalami dan merasakan kesamaan. Masing-masing individu berada pada tingkat yang sama. Simbol-simbol yang dipergunakan menunjuk pada kesamaan tingkat, misalnya mereka sama-sama mendapat instruksi dari pimpinannya. Demikian juga halnya dengan komunitas orkestra, bahwa mereka para individu yang tergabung merasakan adanya perasaan, perlakuan dan instruksi yang sama dari pimpinan, dalam hal ini yang bertindak selaku pimpinan adalah conductor.

Hubungan antar pribadi dalam sebuah komunitas bersifat langsung, dalam arti bahwa hubungan pribadi satu dengan yang lain terjadi tanpa perantara. Mereka berhadapan satu dengan yang lain, kontak yang terjadi lebih hidup, karena suasana keterbukaan dan ketulusan senantiasa dipelihara. Hubungan mereka menjadi anti struktur karena terlepas dari status sosial yang ada dalam kehidupan sehari-hari yang menjadi latar belakang mereka.

Dalam komunitas orkestra, hubungan antara individu menjadi lebih terbuka tanpa ada unsur formal di dalamnya, senda gurau yang kental senantiasa mewarnai komunitas tersebut. Non-rasional yang terjadi dalam hubungan antar individu dalam sebuah komunitas lebih menunjuk kepada dominannya fungsi perasaan dan intuisi. Yang berkembang adalah segi afektif dan voluntatif, sedangkan fungsi rasio kurang dominan karena orang lebih digerakkan oleh aspek

kesadaran dan kehendak. Hubungan yang seperti ini mengandalkan perasaan sebagai modal utamanya. Ciri spontan dalam hubungan pribadi itu masing-masing mengungkapkan dirinya secara spontan sebagai suatu 'happening'. Hal ini dapat terlihat pada saat komunitas orkestra sedang beristirahat di sela-sela latihan, seseorang melontarkan *joke* maka yang lain akan segera menimpali secara spontan dengan *joke* yang lebih menggigit pula.

Dalam komunitas ciri eksistensial juga turut memberi warna, karena hubungan antar pribadi menyangkut eksistensi manusia. Kesadaran akan *being*-nya menjadi dominan dan juga diwarnai oleh hubungan yang kongkret, dan yang lebih penting adalah adanya kesatuan pribadi. Lebih ditegaskan lagi oleh Wartaya Winangun (1990: 50-51) bahwa komunitas itu terjadi ketika struktur sosial tidak ada, aturan-aturan dan kategori dalam struktur tidak berlaku, spontanitas dan anti struktur, seolah-olah tanpa aturan. Dari ciri-ciri itu terlihat bahwa model hubungan yang terjadi dalam komunitas berbeda dengan model dalam hubungan masyarakat sehari-hari.

Pengalaman manusia ternyata tidak bisa dipisahkan dengan pengalaman komunitas. Pengalaman komunitas dalam sebuah orkestra merupakan salah satu contoh dari berbagai macam pengalaman komunitas yang ada. Persoalan menyangkut gender juga ikut mewarnai liku-liku sebuah orkestra, bahkan di negara maju seperti yang terjadi pada Berlin Philharmonic Orchestra, semua anggotanya adalah pria, tanpa satu pun adanya musisi wanita. Mereka mempunyai argumen bahwa jadwal konser selama setahun yang sangat padat membutuhkan fisik yang kuat, apabila terdapat musisi perempuan dikhawatirkan akan mengganggu jalannya program konser.

Sejarah Orkestra di Indonesia

Sejarah Perkembangan Orkestra di Indonesia Hadirnya musik orkestra di Indonesia disebabkan oleh adanya kontak dengan bangsa-bangsa Barat. Pengaruh Barat dalam hal seni telah banyak terjadi seperti yang diungkapkan oleh R.M. Soedarsono berikut ini, Pengaruh Barat (Eropa) yang berawal sejak datangnya para pedagang Portugis, yang kemudian disusul oleh hadirnya orang-orang Belanda pada akhir abad XVI, sampai sekarang bisa kita saksikan dalam berbagai bentuk seni (Soedarsono, 2002: 61).

Kontak awal musik Barat di pulau Jawa dapat diamati dari uraian Sumarsam yang menyebutkan adanya pelaut-pelaut Eropa yang merapat di pulau Jawa berikut ini, Pengenalan musik Eropa yang paling awal di Jawa dapat ditelusuri akarnya dari musik yang dibawa oleh pelayar-pelayar kapal yang singgah di pulau Jawa pada abad XVI.

Francis Drake adalah contohnya, mendarat di pantai selatan Jawa, ia menuliskan dalam buku perjalanannya bahwa musisi kapal memainkan musik untuk seorang raja (atau penguasa setempat), lalu seorang raja membalas dengan permainan musiknya. Tidak ada identifikasi musik lokal ini, apakah gamelan atau ansambel musik yang lain. Musisi kapal terdiri dari 1 pemain trumpet dan empat orang (kemungkinan pemain gesek). Trumpet adalah instrumen penting di kapal, untuk tanda-tanda penghormatan. Tahap kedua adalah musik yang dibawa oleh pedagang-pedagang Portugis . Musik mereka dibawa dan dimainkan oleh budak-budak mereka yang terdiri dari orang-orang India, Afrika dan Asia Tenggara (Sumarsam, 2003: 94).

Musik Barat juga mengalami perkembangan di lingkungan keraton, sebagaimana dikemukakan Soedarsono dalam buku Seni Pertunjukan Indonesia Di Era Globalisasi. Pengaruh Barat terhadap musik sangat menonjol Di istana-

istana Jawa Tengah (termasuk Daerah Istimewa Yogyakarta), musik Barat juga menyusup ke ansambel gamelan. Dalam beberapa komposisi gending atau lagu yang mengiringi tari putri bedaya dan serimpi dari keraton Yogyakarta, menyusup beberapa instrumen musik Barat, seperti genderang, trombone, terompet, dan kadang-kadang juga klarinet (Soedarsono, 2002: 61-62). Pertunjukan musik di Keraton Yogyakarta mengalami kemajuan pesat pada masa pemerintahan Sultan HB VIII (1921-1939), dengan kehadiran Walter Spies pada akhir November 1923.

Spies mempunyai peran yang sangat besar terhadap perkembangan kehidupan musikal di Yogyakarta. Spies mendapat pekerjaan tetap sebagai instruktur musik dan dirigen Kraton Orkest Jogja dengan gaji 100 founsterling per bulan (John Stewell 1980: 21). Selain Kraton Orkest Jogja terdapat pula Orkes Societet de Vereeniging yang didirikan oleh tahun 1822 oleh pengusaha perkebunan di Yogjakarta. Orkes ini dipimpin oleh Attilio Genocchi dari Italia dan Carl Gotsch dari Austria (Butenweg 1966: 139-152).

Perkembangan musik orkestra di Indonesia memang mengalami masa pasang-surut, pada tahun 50-an di Jakarta pernah menjadi jaman keemasan musik orkestra, namun sayang tidak ada bukti-bukti rekaman maupun catatan fisik tentang musik orkestra tersebut, seperti yang pernah diutarakan oleh conductor Twilite Orchestra Addie MS dalam pengantar buku Twilite Orchestra yang ditulis oleh Ninok Leksono (2004). Atas dasar kenyataan inilah Twilite Orchestra mendapat inspirasi untuk segera membuat album rekaman dan buku tentang perjalanan Twilite Orchestra selama sepuluh tahun sejak berdirinya.

Krisis ekonomi yang melanda Indonesia pada tahun 1998 membuat keterpurukan di sana-sini, termasuk kelangsungan hidup musik orkestra. Pada waktu itu Twilite Orkestra tercatat

hanya melakukan konser sekali saja yaitu di Gedung Teater Tanah Airku, TMII, padahal pada tahun-tahun sebelumnya mampu menggelar konser sebanyak lima kali dalam setahun.

Seiring dengan perkembangan politik dan ekonomi yang semakin membaik, keadaan musik orkestra juga mengalami pertumbuhan kembali. Beberapa grup orkestra yang lain seperti Nusantara Symphony Orkestra (NSO) yang dikoordinasi oleh Miranda Goeltom hadir di tengah masyarakat dengan membawakan repertoar musik klasik Barat, mulai dari komposisi karya Bach, Mozart dan sebagainya. Kekayaan suara yang dimiliki orkestra membuat Addie MS tergerak untuk mensosialisasikan musik simfonik ke kalangan masyarakat yang lebih luas, karena ada anggapan bahwa musik orkestra identik dengan musik yang hanya dikonsumsi oleh kalangan atas saja. Twilite Orchestra berusaha menjembatani apresiasi masyarakat menengah ke bawah tentang musik orkestra dengan menggelar konserkonser di tempat umum seperti di mall, mengunjungi sekolah-sekolah, kampus-kampus seperti di ITB (Bandung), UGM (Jogjakarta), dan ITS (Surabaya). Dalam program mengunjungi sekolah-sekolah, para siswa diperkenalkan dengan alat-alat musik orkestra, seperti biola, cello, contrabass, flute dan sebagainya. Mereka juga diajarkan secara singkat bagaimana teknik memainkan alat-alat musik tersebut.

Surabaya yang merupakan kota ke-dua terbesar di Indonesia juga ambil bagian dalam perkembangan musik orkestra di Indonesia. Sejak tahun 1996, di Surabaya bermunculan kelompok orkestra. Dimulai dengan lahirnya Surabaya Shympony Orchestra (SSO) pada tahun 1996 kemudian diikuti Nasional Shympony Orchestra pada tahun 2001, Pop Surabaya Orkestra 2002, Impromtu Orchestra 2007, Amadeus Orchestra 2011 dan berbagai orkestra

dengan format lebih kecil yang bergerak pada ranah komersil. Lahirnya orkestra-orkestra tersebut tentunya disambut baik oleh masyarakat Surabaya. Hal ini bisa diaamati dari banyaknya permintaan dari masyarakat akan sajian atau pertunjukan musik dengan format orkestra di setiap acara-acara yang mereka adakan.

Orkestra Dalam Lingkup Universitas

Saat ini banyak dari kalangan musik baik itu pengamat atau kritikus musik mengeluhkan selera musik masyarakat indonesia. Menurut mereka selera musik masyarakat indonesia saat ini makin hari makin menurun. Produsen musik di Indonesia dianggap kurang selektif dalam menyeleksi setiap karya yang masuk ke dapur rekaman mereka, dan buruknya lagi mereka dengan gencar menerbitkan dan memasarkan hasil rekaman tersebut ke dalam bahkan keluar negeri. Tentunya itu akan memberi gambaran masyarakat luar akan selera musik masyarakat Indonesia. Sebenarnya hal ini bukan semata-mata salah dari para produsen musik, sebenarnya di perusahaan mereka di huni oleh orang-orang yang berkompeten di dalam musik. Akan tetapi, mereka adalah produsen musik yang tentu saja bergerak di bidang komersil, sehingga mereka hanya menuruti permintaan pasar. Jadi, mereka menerbitkan hasil karya musik yang sesuai dengan permintaan masyarakat. Dengan begitu mereka hanya menuruti selera masyarakat.

Universitas sebagai lembaga akademisi mempunyai peran penting dalam mendidik masyarakat. Pendidikan musik perlu di kembangkan di masyarakat sehingga mereka mempunyai pengetahuan dan selera yang baik dalam bermusik. Baik itu musik etnik atau pun musik diatonik masyarakat perlu memahami dengan baik, sehingga selera musik mereka pun akan meningkat.

Beberapa Universitas sudah tanggap akan fenomena tersebut, tidak sedikit dari mereka membuat prodi musik bahkan sudah ada yang menjadi jurusan musik. Hal ini tentu berita sangat baik bagi para penggeliat musik di Indonesia. Masyarakat Indonesia pun terlihat antusias dengan kabar baik ini. Hal ini bisa diamati dengan semakin banyaknya pendaftar dan lulusan sarjana musik di Indonesia.

Universitas yang belum bisa mendirikan Prodi atau Jurusan musik pun sebenarnya juga tidak tinggal diam. Mereka berlomba-lomba mendirikan orkestra di Univeristas mereka. Di Jawa Timur misalnya, kita melihat ada Unversitas PETRA, Universitas Airlangga, dan Universitas Brawijaya berlomba-lomba mendirikan orkestra di Kampus mereka. Mereka merekrut mahasiswa aktif atau alumni yang mempunyai kompetensi musik untuk bergabung dalam orkestra yang mereka dirikan. Bahkan ada yang secara terbuka membuka audisi untuk umum untuk pe-rekrutannya baik mahasiswa atau masyarakat luar untuk bergabung dengan orkestra mereka. Dengan membuka audisi untuk umum, bisa dibayangkan berapa dana yang mereka keluarkan tiap bulan atau tiap mereka menyelenggarakan konser. Tentunya sangat besar. Hal ini mengindikasikan bahwa kebutuhan orkestra di Universitas sudah sangat besar.

Orkestra di dalam universitas Selain untuk sajian dalam tiap agenda akademik mereka seperti acara wisuda, pengukuhan guru besar, upacara bendera, konser untuk umum dan lain-lain juga sebagai *prestice* di mata masyarakat luar atau pun antar sesama perguruan tinggi. Sehingga tidak sedikit dari mereka mengeluarkan dana besar-besaran untuk mendatangkan pemain profesional dari luar dan menyewa alat orkestra yang sedemikian mahal untuk menggelar suatu konser agar dimata publik mengetahui bahwa universitas mereka memiliki kelompok orkestra.

Berbeda dengan universitas yang memiliki jurusan atau prodi musik. Mereka relatif lebih mudah untuk mendirikan suatu kelompok orkestra karena secara SDM mereka sudah tersedia. Sehingga tinggal membentuk dan mengkoordinir saja, dan biaya operasional pun relatif lebih rendah dari pada Universitas yang belum memiliki Jurusan musik atau pun Prodi musik.

Dengan berdirinya orkestra-orkestra di lingkungan Universitas diharapkan selera musik masyarakat Indonesia akan meningkat. Sehingga memperbaiki image selera musik masyarakat Indonesia di mata dunia.

Penutup

Orkestra yang saat ini mulai dikenal masyarakat luas ternyata menarik untuk dibahas. Kekayaan bunyi yang dimiliki sebuah orkestra memunculkan pesona tersendiri. Alat musik yang terdapat dalam orkestra dapat dibagi dalam empat golongan besar, yaitu strings (alat musik gesek), woodwind (alat musik tiup kayu), brass (alat musik tiup logam), dan percussion (alat musik pukul). Apresiasi seni dengan menikmati pertunjukan musik orkestra membuat larut para penonton ke dalam suasana gembira dan rasa puas. Dari para anggota yang tergabung dalam sebuah orkestra akhirnya terbentuk sebuah komunitas baru. Dalam komunitas berlaku sifat anti struktur, di mana struktur yang ada dalam masyarakat sehari-hari lepas dan tidak berlaku dalam sebuah komunitas dalam hal ini komunitas orkestra. Universitas mendidik selera musik masyarakat melalui sajian musik orkestra. Saat ini berbagai Universitas di Indonesia berlomba-lomba mendirikan orkestra. Selain untuk mendidik selera musik masyarakat Indonesia di mata dunia pendirian orkestra ini juga sebagai *prestice* di mata masyarakat luar atau pun antar sesama perguruan tinggi.

Daftar Rujukan

Gell, Alfred. 2005. *The Technology of Enchanment and Enchanment of Technology.* dalam Jeremy Coote and Anthony Shelton. ed. *Anthropology Art and Aesthetics*. New York: Clarendon PressOxford.

Hans, Rhodius and John Darling. 1980. *Walter Spies and Balinese Art*, dalam John Stewel (ed.). Amsterdam: *Tropical Museum, Tera Zuthpen. Hein, Buitenweg*. 1966. Soos en Samenleving in Tempo Doeloe. Den Haag: Servire.

Koentjaraningrat. 1980. *Sejarah Teori Antropologi I*. Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia Press (UIPress).

Leksono, Ninok. 2004. *Twilite Orkestr*a. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.

R.M. Soedarsono, 2002. *Seni Pertunjukan Indonesia Di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Spitzer, John, and Neil Zaslaw (2004). *The Birth of the Orchestra: History of an Institution*, 1650-1815. Oxford University Press.

Spitzer, John. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.

Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB.

Sumarsam. 2003. *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musik Di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Winangun, Wartaya. 1990. *Masyarakat Bebas Struktur, Liminalitas dan Komunitas Menurut Victor Turner*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.

Biodata Penulis

Nama saya Tomy Agung Sugito, S.Pd.,M.Pd., lahir pada tanggal 6 mei 1987 di kota Ponorogo. Saat ini saya bertempat

tinggal di Lidah kulon RT 3 RW 1 Lidah kulon. Status saya sudah menikah dan belum dikaruniai anak. Dari kecil saya dididik dengan agama islam dan alhamdulillah sampai saat ini saya memeluk agama islam. Saya bisa dihubungi di nomor 085330035823 dan email tomyviolin@gmail.com

Pendidikan terakhir S2 Pendidikan Seni Budaya di program pascasarjana Universitas Negeri Surabaya. Saya lulus pada tahun 2012 dan pada tahun 2014 saya diterima menjadi dosen tetap non pns di Prodi sendratasik dan Prodi Seni Musik yang tergabung dalam Jurusan Sendratasik Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Surabaya. Selain itu saya juga aktif dalam dunia praktisi musik di Surabaya maupun luar Surabaya, dimana saat ini saya tergabung dalam berbagai komunitas musik dan berbagai genre, Baik klasik, Pop, Jazz, Etnik dan kontemporer. Dalam berbagai komunitas tersebut saya berperan sebagai *player, arangger dan conducter.*

Akulturasi Budaya dalam Dunia Pendidikan Multikultural

Regreat Suasmiati
SMA Negeri 1 Garum kabupaten Blitar
suasmiatiregreat@yahoo.com

Abstrak

Akulturasi budaya adalah proses sosial yang muncul ketika sekelompok orang dengan budaya tertentu dihadapkan dengan unsur-unsur budaya asing. Budaya asing secara bertahap diterima dan diolah menjadi budaya sendiri tanpa menyebabkan hilangnya unsur kebudayaan kelompok itu sendiri. Dalam dunia pendidikan multikultural tentunya akulturasi budaya harus dapat dipilih demi terbentuknya karakter peserta didik agar memiliki kepribadian yang relatif kokoh. Pendekatan multikultural harus luwes bergantung pada kemampuan peserta didik, masyarakat, dan kondisi sosial budaya lingkungannya.

Kata Kunci: *Akulturasi Budaya, Pendidikan Multikultural*

Pendahuluan

Masyarakat adalah kumpulan individu dan kelompok yang diikat dalam kesatuan negara, kebudayaan, dan agama yang memiliki cita-cita, peraturan-peraturann dan sistem kekuasaan tertentu. Manusia yang terdapat dalam masyarakat tidak bisa dipisahkan dari salah satu ikatan tersebut yaitu tentang kebudayaan, karena manusia adalah pendukung keberadaan suatu kebudayaan. Kebudayaan pada suatu masyarakat harus senantiasa memiliki fungsi yang dapat menunjang pemenuhan kebutuhan bagi para anggota pendukung kebudayaan. Kebudayaan harus dapat menjamin

kelestarian kehidupan biologis, memelihara ketertiban, serta memberikan motivasi kepada para pendukungnya agar dapat terus bertahan hidup dan melakukan kegiatan-kegiatan untuk kelangsungan hidup. Kebudayaan dari kelompok tertentu memiliki pandangan atau pemahaman yang mengakui bahwa keanekaragaman terjadi akibat perbedaan ide, keinginan, kepentingan, bahkan latar belakang dalam kehidupan sosial-budaya masyarakat yang plural. Berbeda dengan masyarakat yang multikultural yakni semangat, dan perhatian keberagaman maupun perbedaan terinternalisasi pada setiap orang untuk meciptakan keserasian dan keselarasan dengan pola hidup saling menghormati dan saling menghargai. Akulturasi budaya yang terjadi saat ini juga akan mempengaruhi pada kelangsungan hidup pada masyarakat yang plural dan multikultural. Apakah yang dimaksudkan dengan akulturasi budaya? Akankah kita abaikan banyaknya yang terjadi perubahan-perubahan dalam kebudayaan kita sekarang ini akibat adanya akulturasi budaya?

Perbedaan dan keberagaman, cara hidup dan kehidupan pada masyarakat yang plural dan multikultural biasanya terjadi pada masyarakat di kota besar. Faktor lain yang ikut menentukan keragaman masyarakat di kota besar beserta latar belakang budaya, ras, suku, agama, strata kelas sosial, dan pandangan tertentu adalah kebijakan politik, desakan ekonomi, serta perkembangan teknologi informasi-komunikasi. Apalagi hidup dan kehidupan di kota besar yang segala fasilitas lebih terjamin dan lebih menjanjikan untuk hidup lebih nikmat dan lebih menarik. Pemukiman menjadi daya tarik bagi orang yang ingin mengembangkan karier atau sekedar mengadu nasibnya di kota besar. Ironisnya, pemukiman penduduk asli serta aktivitas budayanya semakin terpinggirkan dan tergeser oleh bangunan-bangunan yang mewah. Fenomena pluralitas dan perubahan komposisi

penduduk di kota-kota besar di atas berdampak terhadap dunia pendidikan. Program pendidikan yang ditawarkan sangat diharapkan memiliki kepedulian terhadap kondisi dan latar belakang peserta didik Dengan kesadaran atas kondisi dan latar belakang peserta didik berarti perlu mempertimbangkan pendidikan yang multikultural pada setiap jenis sekolah baik secara formal maupun nonformal agar dari keberagaman dalam strata pada setiap peserta didik dapat tercipta kebersamaan, kerjasama dan tercapainya tujuan pendidikan nasional yang lebih baik. Selain itu pendidikan multikultural dipandang sebagai media yang tepat untuk mencairkan kebekuan spirit , kesadaran akan perbedaan dan keragaman fenomena kehidupan sosial-budaya yang ada pada diri setiap peserta didik , serta lebih peduli akan adanya akulturasi budaya yang banyak terjadi pada masyarakat yang berdampak pula pada dunia pendidikan. Pertanyaannya adalah bagamana cara menumbuhkan dan mengembangkan pendidikan multikultural? Sikap bagaimana yang dibutuhkan untuk menumbuhkan dan mengembangkan pendidikan multikultural? Dan bagaimana dalam menyeimbangkan akulturasi budaya dalam dunia pendidikan yang multikultural?

Pembahasan

Pendidikan Multikultural

Pendidikan multikultural telah banyak dikemukakan oleh para ahli pendidikan, di antaranya adalah untuk mengajarkan mengenai keragaman kelompok sosial dan perbedaan cara hidup di dalam masyarakat pluralistik. Pendidikan multikultural merupakan gerakan reformasi pendidikan yang memberikan perhatian kepada peningkatan kesetaraan di bidang pendidikan bagi beragam kelompok sosial dan budaya (Jazuli, 2008). Kedua definisi tersebut memiliki spirit yang sama, yaitu untuk melepaskan diri dari sistem pendidikan

yang lekat dengan dominasi satu budaya (budaya barat) atas budaya lain, dan berupaya untuk mempromosikan keragaman sistem pendidikan dari budaya lain. Dengan demikian dalam pendidikan multikultural menuntut kesediaan untuk selalu membuka diri terhadap berbagai sistem pendidikan dari budaya lain. Pendidikan multikultural dalam konteks tertentu dapat dipandang sebagai sebuah pendekatan pendidikan untuk mempromosikan keragaman budaya.

Untuk menumbuhkan dan mengembangkan pendidikan multikultural diperlukan adanya pandangan dan sikap bukan saja toleran tetapi juga saling menghormati sebagai wacana penting di tengah keberagaman. Untuk itu kita perlu mereparasi mindset (kerangka berpikir) bagi peserta didik yang mampu mendorong untuk duduk bersama, saling mendengar, saling bertukar pikiran, dan saling belajar. Sebagai seorang multikulturalis hendaknya memiliki sikap: 1) tidak menolak perbedaan, yang ditolak adalah membeda-bedakan yang berujung kepada ketidakrukunan., dan 2) kesediaan untuk selalu berdialog. Dialog berarti kesediaan membuka diri dan terbuka bahwa ada kebenaran di luar diri sendiri. Dialog adalah pertemuan hati dan pikiran antara berbagai macam kepentingan, jalan bersama menuju kebenaran, partnership tanpa ikatan, tanpa pemaksaan dan tanpa maksud terselubung. Hidup bersama dalam suatu masyarakat merupakan bentuk dialog yang sesungguhnya. Memahami berbagai perbedaan budaya, tata cara hidup, hidup bermasyarakat dan dalam menghadapi perubahan budaya lokal menjadi budaya campuran yang terjadi akibat akulturasi budaya. Sikap di atas tidak semudah diucapkan karena untuk melakukan tidak jarang menghadapi kendala, belum lagi dihadapkan pada akulturasi budaya yang semakin berkembang dan bercampur aduk serta sulit untuk membedakan kebudayaan yang sebenarnya bagi bangsa kita.

Di lingkungan pendidikan sangatlah sulit untuk mengatasi peserta didik dari masyarakat multikultural karena mendapat pengaruh dari lingkungan sekitarnya serta akulturasi budaya yang semakin marak. Untuk mengatasi beberapa kendala tersebut adalah perlu kesadaran dan kearifan. Kesadaran bahwa keberadan kita semula memang berbeda (asal-usul, kelahiran, cara hidup, sikap, dsb) tetapi ketika kita bertemu dalam wilayah perjumpaan yang sama dengan orang lain di lingkungan pendidikan, maka orang yang kita temui tidak selalu sama dengan kita. Kearifan dapat diwujudkan manakala setiap orang mampu dan bersedia untuk terbuka, toleran, saling menghormati dan saling menghargai, disiplin, berwawasan luas, serta senantiasa menekankan pada nilai-nilai moral, seperti cinta, kasih sayang, dan sikap kemanusiaan yang mulia lainnya maka akan memperkokoh tali persaudaraan pada setiap diri peserta didik. Jika sikap pluralis dan multikulturalis telah terinternalisasi dan menjadi tuntutan dalam kehidupan sehari-hari, dan selalu dapat pembinaan dari para pendidik di lingkungan pendidikan multikultural niscaya kita dapat hidup rukun tanpa rasa iri dan dengki.

Proses Akulturasi Budaya

Menurut Koentjaraningrat, perubahan kebudayaan dipengaruhi oleh proses evolusi kebudayaan, proses belajar kebudayaan dalam suatu masyarakat, dan adanya proses penyebaran kebudayaan yang melibatkan adanya proses interaksi atau hubungan antarbudaya. Berbagai inovasi menurut Koentjaraningrat menyebabkan masyarakat menyadari bahwa kebudayaan mereka sendiri selalu memiliki kekurangan sehingga untuk menutupi kebutuhannya manusia selalu mengadakan inovasi. Sebagian besar inovasi yang terdapat dalam kehidupan masyarakat adalah hasil dari

pengaruh atau masuknya unsur-unsur kebudayaan asing dalam kebudayaan suatu masyarakat sehingga tidak bisa disangkal bahwa hubungan antar budaya memainkan peranan yang cukup penting bagi keragaman budaya di Indonesia. Kebudayaan di Indonesia sangat beragam, kebudayan merupakan potensi yang memperkuat persatuan dan kesatuan bangsa. Kebudayaan asli sebagian besar bangsa Indonesia masih menekankan kekuatan ghaib dari benda-benda tertentu. Pada masa itu banyak orang yang meyakini bahwa segala sesuatu itu berasal dari kekuatan ghaib yang biasa disebut dengan animisme dan dinamisme dalam diri bangsa Indonesia. Namun, lama kelamaan kebiasaan tersebut secara berangsur-angsur mulai berkurang karena besarnya peran agama dalam kehidupan bangsa Indonesia pada umumnya.

Kebudayaan pada zaman dahulu juga dipengaruhi oleh kerajaan-kerajaan yang berada di berbagai daerah di Indonesia. Karena proses akulturasi budaya yang tidak harus adanya perubahan yang terjadi di negara kita saja tetapi adanya pengaruh asing maka proses perubahan akan menjadi baik karena kebudayaan manusia itu merupakan hasil dua proses yang saling mengisi. Proses yang pertama ialah merupakan apa yang berkembang sebagai akibat hubungan manusia dengan lingkungan alamnya. Hubungan itu mendorong manusia menyesuaikan diri dengan lingkungannya dengan menanggapinya secara aktif dari waktu ke waktu sehingga terciptalah kebudayaan. Dan proses yang kedua menyangkut kemampuan manusia berfikir secara metaforik. Dengan kemampuan itu manusia dapat memperluas atau mempersempit jangkauan arti lambang-lambang dalam sistem-sistem arti yang berkembang, sedemikian rupa sehingga lepas dari pengertian aslinya dan mau menerima masuknya kebudayaan asing yang bisa

menjadi lebih baik. Masing-masing kesatuan masyarakat yang membentuk suatu kebudayaan di suatu bangsa, baik yang berskala kecil ataupun besar, terjadi proses-proses pembentukan dan perkembangan budaya yang berfungsi sebagai penanda jati diri bangsa tersebut dengan adanya proses akulturasi budaya.

Pengertian Akulturasi Menurut Para Ahli

'Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia pengertian akulturasi adalah percampuran dua kebudayaan atau lebih yang saling bertemu dan saling mempengaruhi. Menurut Wikipedia pengertian akulturasi adalah suatu proses sosial yang timbul manakala suatu kelompok manusia dengan kebudayaan tertentu dihadapkan dengan unsur dari suatu kebudayaan asing. Menurut Koentjaraningrat pengertian Akulturasi adalah proses sosial yang terjadi jika terdapat kelompok sosial dengan kebudayaan tertentu dihadapkan dengan kebudayaan asing.

Gambar 1: Contoh akulturasi budaya seni tari suatu daerah dengan daerah lain
Sumber: **http://www.sumberpengertian.com/pengertian-akulturasi**

Kebudayaan asing tersebut lambat laun diterima dan diolah ke dalam kebudayaanya sendiri tanpa menyebabkan hilangnya unsur kebudayaan suatu kelompok itu sendiri. Dalam prosesnya pengaruh kebudayaan asing dalam suatu masyarakat ada yang menyerap secara selektif, ada yang menerima dan ada sebagian yang menolak pengaruh sosial tersebut. Faktor pendukung akulturasi budaya antara lain: 1) adanya kontak sosial yang terjadi di masyarakat, 2) kontak budaya antara penguasa dan yang dikuasai melalui unsur budaya, ekonomi, bahasa, ilmu pengetahuan, teknologi, sosial, agama dan kesenian, 3) adanya kontak budaya antara masyarakat mayoritas dengan masyarakat minoritas, dan 4) adanya kontak budaya antara sistem sosial budaya yang

berbentuk nilai dan norma. Dalam hal ini juga berkaitan dengan pendidikan multikultural, jika sejak dini peserta didik tidak dibekali dengan tatanan tata krama, norma, etika, dan kebudayaan lokal yang harus dilestarikan maka peserta didik yang dari kalangan masyarakat multikultural dalam sosial budaya dan kebiasaan hidup yang berbeda, maka akan terjadi perubahan gaya hidup maupun sosial budaya yang lebih baik.

Proses akulturasi banyak terjadi di kalangan pendidikan multikultural. Proses akulturasi kebudayaan terjadi apabila suatu masyarakat atau kebudayaan dihadapkan pada unsur-unsur budaya asing. Proses akulturasi kebudayaan bisa tersebar melalui penjajahan dan media massa. Proses akulturasi antara budaya asing dengan budaya Indonesia terjadi sejak zaman penjajahan bangsa Barat di Indonesia abad ke-16. Sejak zaman penjajahan Belanda, bangsa Indonesia mulai menerima banyak unsur budaya asing di dalam masyarakat, seperti mode pakaian, gaya hidup, makanan, dan iptek. Pada saat ini, media massa seperti televisi, surat kabar, dan internet menjadi sarana akulturasi budaya asing di dalam masyarakat. Melalui media massa tersebut, unsur budaya asing berupa mode pakaian, peralatan hidup, gaya hidup, dan makanan semakin cepat tersebar dan mampu mengubah perilaku masyarakat. Misalnya, mode rambut dan pakaian dari luar negeri yang banyak ditiru oleh masyarakat.

Pertanyaannya adalah bagaimana caranya menyeimbangkan akulturasi budaya dalam dunia pendidikan yang multikultural? Dalam proses akulturasi tidak selalu terjadi pergeseran budaya lokal akibat pengaruh budaya asing. Misalnya, pemakaian busana batik dan kebaya sebagai busana khas bangsa Indonesia. Meskipun pemakaian busana model barat seperti jas sudah tersebar di dalam masyarakat, namun gejala tersebut tidak menggeser kedudukan busana

batik dan kebaya sebagai busana khas bangsa Indonesia. Pemakaian busana batik dan kebaya masih dilakukan para tokoh-tokoh masyarakat di dalam acara kenegaraan di dalam dan luar negeri. Dalam dunia pendidikan pakaian batik juga masih sering digunakan pada saat memperingati hari batik nasional, seragam sekolah, seragam para pegawai yang ditentukan pada hari tertentu harus memakai serta dalam memperingati hari nasional dengan istilah pekan swadesi.

Di lingkungan pendidikan multikultural, proses akulturasi budaya yang lain bisa dilakukan melalui mata pelajaran seni budaya. Mata pelajaran seni budaya mampu menjadi media alternatif mewujudkan pendidikan multikultural melalui kegiatan apresiasi, kreasi, pendesain, penikmatan, dan pengkajian nilai-nilai sebuah karya seni tradisional maupun modern yang disandingkan dengan teknologi yang canggih., serta mampu memilah-milah kebudayaan yang benar dan dapat diterima di lingkungannya. Sebab dalam konsep seni budaya memuat wacana pendidikan plural dan multikultural, seperti untuk menanamkan suatu pemahaman, penghargaan dan penilaian atas budaya seseorang, serta menanamkan sebuah penghormatan dan keingintahuan tentang budaya etnis orang lain kepada peserta didik. Hal ini juga mencakup upaya untuk mencoba memahami bagaimana kebudayaan tertentu dapat mengekspresikan suatu nilai bagi warga pendukungnya.

Dengan penanaman seperti itu peserta didik dapat mengakui dan melindungi keragaman budaya yang bukan semata-mata berdasarkan etnis, tetapi juga kesetaraan derajat dari kebudayaan yang berbeda. Jadi penekanan terletak pada pemahaman dan upaya peserta didik untuk senantiasa bergumul dengan pihak lain yang berbeda sosial-budayanya atau jika terjadi akulturasi budaya dari budaya asing yang notabene berbeda jauh dengan budaya sendiri,

maka peserta didik mampu menginternalisasikan ke dalam kehidupannya baik secara individu maupun kelompok. Dengan demikian, mata pelajaran seni budaya selalu berguna seperti halnya konsep pendidikan multikultural yaitu harus memegang prinsip untuk selalu terbuka terhadap pendekatan pendidikan lain yang berasal dari kebudayaan orang lain.

Penutup

Proses akulturasi berlangsung dalam jangka waktu yang relatif lama. Hal itu disebabkan adanya unsur-unsur budaya asing yang diserap secara selektif dan ada unsur-unsur budaya yang ditolak sehingga proses perubahan kebudayaan melalui akulturasi masih mengandung unsur-unsur budaya lokal yang asli. Jadi tidak semua budaya asing yang masuk di kalangan pendidikan multikultural semuanya diterima dan digunakan. Masih banyak cara untuk memilah-milah budaya lain akibat akulturasi budaya. Berkaitan dengan proses terjadinya akulturasi, terdapat beberapa unsur-unsur yang terjadi dalam proses akulturasi, antara lain: 1) adanya pengantian unsur kebudayaan yang lama diganti dengan unsur kebudayaan baru yang lebih bermanfaat untuk kehidupan masyarakat, misalnya sistem komunikasi tradisional melalui kentongan atau bedug diganti dengan telepon, radio komunikasi, atau pengeras suara, 2) adanya perpaduan unsur kebudayaan yang lama dengan unsur kebudayaan baru sehingga memberikan nilai tambah bagi masyarakat, misalnya beroperasinya alat transportasi kendaraan angkutan bermotor untuk melengkapi alat transportasi tradisional seperti cidomo (cikar, dokar, bemo) yang menggunakan roda mobil, dan 3) proses hilangnya unsur kebudayaan yang lama digantikan dengan unsur kebudayaan baru, misalnya penggunaan mesin penggilingan padi untuk

mengantikan penggunaan lesung dan alu untuk menumbuk padi.

Dalam proses akulturasi budaya tidak semuanya diganti, dipadukan dan dihilangkan tetapi masuknya unsur budaya yang sama sekali baru dan tidak dikenal sehingga menimbulkan perubahan sosial budaya dalam dunia pendidikan multikultural dan masyarakat. Misalnya, masuknya teknologi listrik ke pedesaan. Masuknya teknologi listrik ke pedesaan menyebabkan perubahan perilaku masyarakat pedesaan akibat pengaruh informasi yang disiarkan media elektronik seperti televisi dan radio. Masuknya berbagai informasi melalui media masa tersebut mampu mengubah pola pikir masyarakat di dunia pendidikan multikultural, bidang kesehatan, perekonomian, dan hiburan dalam masyarakat pedesaan. Dalam bidang pendidikan multikultural tidak semuanya terdapat di pendidikan formal saja tetapi juga informal yang berkaitan langsung dengan masyarakat.

Akhirnya masyarakat menjadi sadar akan pentingnya pendidikan untuk meningkatkan harkat dan martabat warga masyarakat. Dalam bidang kesehatan masyarakat menjadi sadar pentingnya kesehatan dalam kehidupan masyarakat, seperti, kebersihan lingkungan, pencegahan penyakit menular dan perawatan kesehatan ibu dan anak untuk mengurangi angka kematian ibu dan anak, serta peningkatan kualitas gizi masyarakat. Dalam bidang perekonomian, masyarakat pedesaan menjadi semakin memahami adanya peluang pemasaran untuk produk-produk pertanian ke luar daerah dan produk kerajinan yang bisa menambah pemasukan untuk kehidupan sehari-hari. Keanekaragaman budaya dan akulturasi mampu mempertahankan integrasi sosial apabila setiap warga masyarakat di dunia pendidikan yang multikultural memahami dan menghargai adanya keanekaragaman berbagai budaya dalam masyarakat. Sikap

tersebut mampu meredam konflik sosial yang timbul karena adanya perbedaan persepsi mengenai perilaku peserta didik dalam lingkungan masyarakat yang menganut nilai-nilai budaya yang berbeda.

Daftar Rujukan

Koentjaraningrat. 1976. *Manusia dan kebudayaan di Indonesia.* Jakarta : Djambatan.

Jazuli, M.. 2005. “Membangun Kecerdasan melalui Pendidikan Seni”, dalam Meningkatkan Kualitas Pendidikan Tinggi. Semarang: Lustrum VIII UNNES.

http://www.sumberpengertian.com/pengertian-akulturasi. Tanggal terbit :March 12, 2017 Melisa, tanggal download : 7 Juli 2017

Biodata Penulis

Dra. Regreat Suasmiati, M. Pd., tempat/tanggal Lahir: Blitar, 19 Desember 1962 Pekerjaan : PNS (Guru SMA), Pangkat/Golongan: Pembina Tingkat I/IVb, Asal instansi: SMA Negeri 1 Garum, Alamat Instansi : Jalan Raya Bence Garum Kabupaten Blitar, Jawa Timur. Alamat rumah: Rt. 02/Rw. 06 Sumberjo-Kel Talun Kec Talun Blitar Alamat email suasmiatiregreat@yahoo.com No. Telepon /Hp : (0342) 694064 085233212363. Pendidikan : D3 Ketrampilan Kerajinan IKIP Malang (lulus th 1985) S1 Pendidikan Seni Rupa IKIP Malang (lulus th 1992). S2 Pendidikan Seni Rupa Universitas Negeri Malang (lulus th 2017). Keahlian: Ketrampilan Kerajinan dan Seni Rupa.

Menulis Kreatif Berbasis Foklore Untuk Menumbuhkan Identitas Bangsa

Arik Susanti
(ariksusanti@unesa.ac.id),
Anis Trisusana
(anistrisusana@unesa.ac.d)
Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Tujuan penulisan ini adalah untuk menggambarkan bahwa proses pembelajaran menulis kreatif berbasis foklore untuk dapat menumbuhkan identitas bangsa. Menulis kreatif juga dapat memotivasi siswa untuk dapat menjadi lebih kreatif dan berpikir kritis. Serta penggunaan media folklore dapat mengajak generasi muda lebih mengenal budaya bangsa Indonesia secara kuat dan mengakar. Direkomendasikan kepada semua warga Negara Indonesia untuk dapat mengenalkan dan melestarikan budaya bangsa.

Kata kunci: *menulis kreatif, folklore, identitas bangsa, media*

Pendahuluan

Setiap bangsa pasti mempunyai identitas karena identitas merupakan ciri khas suatu bangsa yang akan menjadi karakteristik bangsa tersebut. Dengan mempunyai identitas bangsa yang baik maka semua orang dapat menjadi warga Negara yang baik. Selain itu, bangsa yang memiliki identitas yang baik dapat menjadi contoh atau teladan bagi bangsa yang lain. Mereka juga tidak mudah terpengaruh dengan budaya bangsa lain.

Fakta menunjukkan bahwa identitas bangsa Indonesia sedikit demi sedikit sudah mulai luntur atau pudar terutama pada generasi muda. Hal ini dapat dilihat dari sikap para

pemuda Indonesia yang sudah tidak mengapresiasi budaya bangsa Indonesia. Banyak generasi muda yang sudah tidak mengenal atau mengetahui cerita rakyat yang berasal dari Negara Indonesia. Pada umumnya mereka lebih banyak mengenal budaya asing seperti budaya Korea atau India daripada budaya Indonesia itu sendiri. Memang, tidak bisa dipungkiri bahwa kodrat manusia adalah sebagai makhluk sosial yang selalu menjalin hubungan dengan orang lain serta mempengaruhi satu dengan lainnnya. Untuk itu, generasi muda perlu dibekali dengan ilmu pengetahuan dan budaya yang dapat menjadikan mereka tetap mempunyai identitas nasional.

Generasi muda harus mempunyai kesadaran bahwa mereka harus mencintai dan harus dapat melestarikan budaya bangsa yang tetap akan menjadi ciri khas bangsa Indonesia. Meskipun mereka belajar tentang budaya asing, mereka tidak boleh meninggalkan atau melupakan budaya bangsa sendiri. Generasi muda harus dapat melestarikan budaya bangsa terutama budaya *folklore* atau cerita rakyat yang ada di Indonesia. Jika mereka sudah melupakan budaya bangsa maka secara perlahan-lahan budaya lisan atau cerita rakyat (*folklore)* tersebut akan terkikis dan digantikan oleh budaya bangsa lain. Hal ini, tentu saja akan mengakibatkan kehancuran bangsa Indonesia.

Untuk mengatasi hal tersebut maka generasi muda mulai dikenalkan dengan cerita rakyat yang ada di Indonesia melalui pembelajaran bahasa, terutama bahasa Inggris. Tidak dapat dipungkiri, ketika seseorang belajar bahasa asing maka secara tidak langsung orang tersebut juga akan belajar budaya bahasa tersebut. Untuk dapat mempertahankan budaya bangsa maka pembelajaran bahasa Inggris dapat dilakukan melalui media folklore atau cerita rakyat. Dengan media folklore pembelajaran menjadi lebih menarik bagi

peserta didik. Selain itu, media folklore juga dapat meningkatkan kemampuan berpikir kreatif dan kritis siswa, terutama kemampuan menulis kreatif siswa. Selama ini, ketrampilan menulis dianggap ketramplian yang paling sulit, terutama menulis kreatif. Pada umumnya para siswa selalu berpikir bahwa mereka harus menuliskan semua pikiran, ide ataupun gagasan kedalam sebuah tulisan. Para siswa juga harus mempunyai daya imajinasi untuk menuliskan sebuah cerita. Mereka juga harus dapat menentukan karakter/tokoh cerita, alur atau plot cerita, membuat konflik dan menyelesaikan konflik.

Fakta lain juga menunjukkan bahwa dalam pembelajaran menulis kreatif guru masih menggunakan metode pembelajaran tradisional/konvensional yaitu guru meminta siswa untuk mencari atau membuat judul kemudian mengembangkannya dalam beberapa paragraph. Tentu saja pembelajaran dengan model ini akan membosankan bagi siswa. Selain itu, sistem evalusi yang dipakai oleh guru juga masih monoton. Setelah para siswa selesai menuliskan sebuah cerita maka guru akan memberikan skor atau nilai akhir dari karya tersebut. Guru tidak pernah memberikan komentar atau masukkan (umpan balik) atas hasil karya siswa tersebut. Guru juga tidak pernah mempublikasikan karya siswa dalam bentuk majalah dinding atau mengumpulkannya untuk dijadikan sebuah buku. Dengan model pembelajaran seperti ini, guru tidak pernah memberikan penghargaan atas kerja keras (prestasi) siswa. Akibatnya siswa tidak termotivasi untuk menulis sebuah cerita. Kebiasaan yang sering dilakukan oleh siswa adalah setelah karangan atau tulisan cerita siswa dinilai oleh guru maka karya tersebut akan dikembalikan kepada siswa dan pada akhirnya akan masuk ke sampah. Tentu saja ini kurang memberikan nilai apresiasi

kepada siswa. Mereka akan merasa kecewa bahwa hasil karya mereka tidak ada yang membaca.

Untuk mengatasi masalah tersebut dapat diatasi dengan pembelajaran menulis kreatif dengan pendekatan *Project Based Learning* (PBL). Menurut Farida Musa PBL adalah (2011, p. 10) suatu pendekatan yang menggunakan pembelajaran yang aktif dan inovatif bagi siswa. PBL juga dapat memotivasi siswa untuk belajar secara mandiri dan berkelompk untuk mennghasilkan sebuah produk. PBL juga menekankan belajar kontekstual melalui kegiatan-kegiatan yang kompleks (Susanti, 2015). Fokus pembelajaran PBL terletak pada konsep-konsep dan prinsip-prinsip inti dari suatu disiplin studi, melibatkan siswa dalam investigasi pemecahan masalah dan kegiatan tugas-tugas bermakna yang lain, memberi kesempatan siswa bekerja secara mandiri untuk mengkonstruksi pengetahuan mereka sendiri, dan mencapai puncaknya menghasilkan produk nyata (Kamdi, 2008:6).

Pembelajaran dengan pendekatan PBL akan mengubah lingkungan belajar dan situasi kelas. Lingkungan kelas tidak lagi diatur oleh pelajaran yang kaku, tetapi dikuasai oleh pelajaran yang saling berhubungan dan membantu. Para siswa belajar untuk mengembangkan keterampilannya sesuai dengan tujuan pembelajaran. Selain itu, pembelajaran PBL juga memotivasi siswa untuk menggunakan berbagai macam keterampilan untuk memecahkan masalah.

Menurut Susanti (2015) kegiatan belajar mengajar dengan metode PBL dilaksanakan dalam enam tahap sebagai berikut. (1) Identifikasi masalah riil/ nyata yaitu pembelajaran diawali dengan guru memberikan motivasi atau bertanya kepada siswa cerita-cerita foklore yang ada di lingkungan siswa. Siswa juga belajar untuk mengidentifikasi setting, alur konfilk dan penyelesaian konflikotentik yang ada dalam kehidupan sehari-hari, sehingga dalam uraian ini akan timbul

suatu permasalahan yang nantinya akan dijawab atau diselesaikan oleh siswa, (2) Perumusan strategi/alternatif pemecahan masalah yaitu siswa diberikan kesempatan untuk menentukan topic cerita. Dengan bimbingan guru siswa membuat perumusan strategi atau alternatif pemecahan masalah tersebut. (3) Perancangan Produk/Perancangan Kegiatan yaitu siswa bekerja secara individu untuk menentukan tema cerita serta usur instrik cerita pendek yaitu setting/latar, karakter cerita, konflik serta resolusinya. Pada tahap ini siswa belajar untuk merancang sebuah cerita dengan cara mencari semua informasi atau sumber pendukung untuk membuat suatu rancangan produk cerita dan perencanaan pelaksanaan pembuatan cerita, (4) Proses produksi/Kegiatan yaitu setelah rancangan produk selesai dibuat, siswa mengumpulkan bahan dan menyusun produk sesuai dengan rancangan produk yang akan dibuat, selanjutnya dari hasil rancangan dan hasilnya diinvestigasikan kepada orang yang ahlinya. (5) Presentasi yaitu dari hasil yang didapatkan setiap kelompok mendemonstrasikan produknya kepada kelompok lain, sedangkan guru memberi penilaian pada hasil produk dari masing-masing kelompok. Tahap terakhir adalah (6) Evaluasi dan revisi yaitu hasil penilaian guru yang berupa komentar atau saran akan dijadikan landasan untuk melakukan revisi atau proses pengeditan sehingga sebuah tulisan akan menghasilkan cerita yang menarik dan enak untuk dibaca.

Pembelajaran menulis kreatif juga dapat menjadi lebih maksimal ketika guru menggunakan media pembelajaran yang tepat. Media merupakan alat bantu yang dapat dipakai untuk memotivasi siswa untuk belajar dan dapat membuat proses pembelajaran lebih bermakna. Media yang dapat memotivasi siswa untuk pembelajaran menulis kreatif adalah cerita rakyat (*folklore*). Menurut kamus besar bahasa

Indonesia *folklore* (cerita rakyat) adalah adat istiadat tradisional dan cerita rakyat yang diwariskan secara turun temurun. Cerita rakyat juga dapat diartikan sebagai cerita yang berkembang di kalangan masyarakat secara turun-temurun dan disampaikan secara lisan. Karena itu, cerita rakyat sering disebut pula sebagai sastra lisan. Pada dasarnya, cerita rakyat tersebut bersifat anonim yang berarti bahwa nama pengarang tidak dikenal.

Cerita rakyat terbagi menjadi empat jenis, yaitu:

1. Cerita Binatang
   Cerita binatang (fabel) merupakan cerita yang tokoh-tokohnya berupa binatang yang berperan layaknya manusia. Pada fabel, tokoh-tokoh binatang-binatang tersebut dapat berbicara, berpikir, dan bertindak seperti manusia. Pada dasarnya, fabel merupakan penggambaran dari kisah manusia melalui binatang.
2. Cerita Asal-Usul (Legenda)
   Cerita asal usul adalah cerita yang menjelaskan asal-usul tumbuhan, binatang, maupun sebuah tempat. Misalnya, kota Surabaya konon mendapatkan namanya dari ikan Sura dan Baya (buaya) yang bertarung memperebutkan daerah kekuasaan.
3. Cerita Pelipur Lara
   Cerita pelipur lara merupakan cerita yang berfungsi untuk menghibur hati. Cerita jenis ini menggambarkan kehidupan imajinasi yang indah dan menjadi impian banyak orang. Pada umumnya, bercerita tentang kehidupan mewah di istana dengan putri-putri cantik maupun keajaiban-keajaiban.
4. Cerita Jenaka

> Cerita jenaka merupakan jenis cerita yang cukup terkenal karena termasuk karya sastra klasik. Contohnya adalah Lebai Malang yang bercerita tentang seorang pria yang serakah. Dia mendapatkan dua undangan makan pada waktu yang bersamaan. Karena serakah, dia berupaya untuk menghadiri kedua undangan tersebut. Akan tetapi, keserakahannya tersebut justru menyebabkan dia tidak dapat mendapatkan apapun.

Sekarang ini banyak generasi muda yang tidak mengetahui sejarah daerahnya, bahkan cerita rakyat yang ada di daerahnya. Generasi muda lebih menyenangi cerita atau budaya asing yang lagi booming seperti budaya K-pop (Korean Pop) daripada budaya sendiri. Sebagai akibatnya banyak generasi muda yang sudah melupakan budaya atau karakter bangsa seperti budaya toleransi, gotong royong, suka membantu, santun dan hormat kepada orang tua, ramah dan masih banyak karakter yang lainnya.

Padahal *folklore* itu mempunyai banyak manfaat bagi generasi muda, khususnya untuk siswa atau pelajar (Danandjaja, 2007: 19). Dengan membaca *folklore* siswa dapat belajar bagaimana cara untuk melestarikan budaya bangsa. Para siswa juga belajar tentang karakter yang baik dan sesuai dengan kepribadian bangsa. Mereka juga dapat menarik nilai moral yang baik dari cerita tersebut dan dapat mengimplementasikan dalam kehidupan nyata. Cerita rakyat juga dapat membangun daya imaginasi siswa dalam kegiatan menulis kreatif. Para siswa dapat belajar untuk menentukan kapan dan dimana kejadian cerita itu berlangsung *(setting),* mereka juga belajar untuk menentukan tokoh cerita baik yang *protagonist* maupun yang *antagonis* (jahat). Mereka juga belajar untuk menemukan konflik dari sebuah cerita dan

mencari solusi dari konflik tersebut. Dengan kata lain, siswa sudah dapat menentukan unsur instrik dari sebuah cerita (Nurgiantoro, 2005: 68). Yang paling penting adalah siswa dapat mengambil moral value atau pesan moral yang dapat diambil dari cerita tersebut. Cerita rakyat memuat nilai-nilai moral dan sosial budaya yang perlu ditumbuhkan pada diri anak didik. Selain itu, penggunaan cerita rakyat mampu menumbuhkan nasionalisme dan bangga akan negeri Indonesia yang kaya akan budaya.

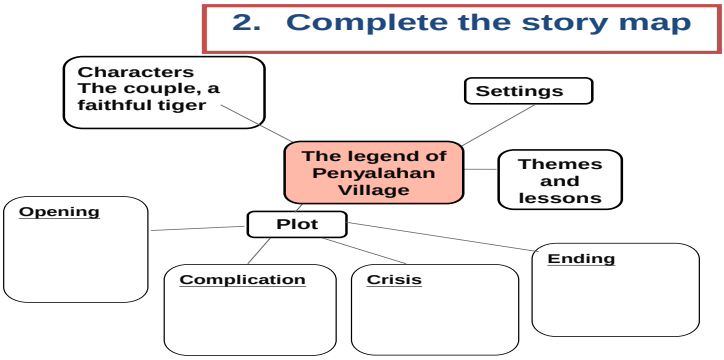
Berdasarkan penjelasan ditas, berikut akan dideskripsikan bagaimana langkah-langkah pembelajaran menulis kreatif dengan media folkore dengan pendekatan Projek Based Learning.

Pembahasan

Untuk melaksanakan kegiatan pembelajaran menulis kreatif dengan media folklore dengan pendekatan PBL, guru harus mengikut fase atau langkah-langkah yang terdapat dalam pembelajaran PBL.

1. Identifikasi masalah nyata. Pada tahap ini, guru harus menentukan tujuan pembelajaran yaitu siswa dapat menulis kreatif dengan tema menulis cerita berdasarkan kearifan lokal. Guru memotivasi siswa dengan memberikan beberapa pertanyaan yang terkait dengan berbagai macam jenis foklore yang ada di Indonesia. Kegiatan motivasi ini untuk mengajak siswa untuk menggali informasi tentang jenis-jenis cerita rakyat. Setelah beberapa siswa dapat menyebutkan berbagai macam cerita rakyat kemudian guru meminta siswa untuk membaca salah satu cerita rakyat yang telah berbahasa Inggris yaitu “Penyalahan Village”. Cerita ini berasal dari Jawa Barat. Pada tahap ini siswa

diminta untuk membaca cerita tersebut dalam hati. Untuk memudahkan siswa dalam memahami teks, guru juga dapat menggunakan video untuk pembelajaran ini. Setelah semua siswa membaca teks kemudian siswa diminta untuk mengisi bagan yang telah disediakan. Bagan ini berisi unsur instrik dari sebuah cerita.

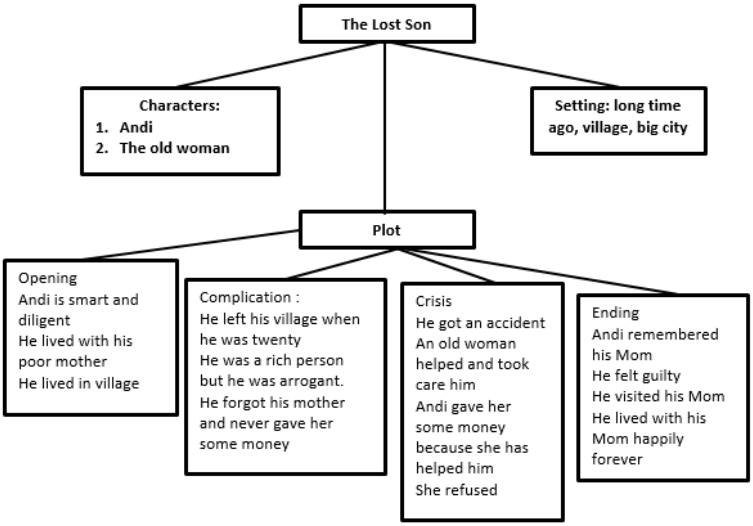


Setelah siswa dapat melengkapi story map kemudian siswa dapat mengembangkan cerita tersebut berdasarkan ide mereka sendiri. Pada tahap ini guru dapat memberikan contoh sehingga siswa dapat mempunyai gambaran nyata bagaimana cara menulis cerita kreatif. Berikut ini adalah contoh cerita yang diadaptasi dari cerita *Penyalahan Village*.

Once upon a time, a couple lived with their kids and pet. Their pet was a lion. When the couple wanted to go to a mall, they asked the lion to take care of the kids. After they went out, there was a robber trying to steal in their house. The robber climbed up the fence and hacked the door. Then, he got in the house.

When the robber saw the lion in that house, he was very surprised. He tried to get away, but it was too late. The lion bit him until he died. Not long afterwards, the couple

2. Perumusan strategi/alternatif pemecahan masalah.
   Pada tahap ini siswa diberikan kesempatan untuk menentukan topik cerita. Penentuan topik cerita harus dilakukan dibawah bimbingan guru. Topik cerita juga harus bertema kearifan lokal. Misalnya siswa tertarik dengan cerita Malin Kundang maka siswa tersebut harus membaca cerita tersebut dan melengkapi stori map yang telah disediakan.
3. Perancangan Produk/Perancangan Kegiatan yaitu siswa bekerja secara individual untuk menentukan tema cerita serta usur instrik ceita pendek yatu setting, karakter cerita konflik serta resolusinya. Pada tahap ini siswa telah membaca cerita Malin Kundang. Kemudian siswa akan belajar untuk merancang sebuah cerita dengan cara mencari semua informasi atau sumber pendukung untuk membuat suatu rancangan produk cerita dan perencanaan pelaksanaan pembuatan cerita. Untuk membantu siswa dalam menyusun cerita siswa juga dapat menggunakan *story map* yang telah ada.



4. Proses produksi/kegiatan yaitu setelah rancangan produk selesai dibuat, siswa akan mengembangkan unsur-unsur cerita menjadi cerita yang utuh dengan menggunakan ide, pengalaman, perasaan maupun daya imajinasi mereka. Pada tahap ini lebih diutamakan jalan cerita daripada tata bahasa tulis. Hal ini bertujuan agar semua ide cerita dapat ditunagkan dalam sebuah tulisan. Berikut ini adalah hasil tulisan yang dikembangkan dalam sebuah cerita.

The Lost Son

Long time ago, there lived a boy named Andi. He was smart and diligent. He lived with his mother in a village. When he was twenty years old, decided to leave his mother and move to a big city. In the city, he worked as a fruit seller. Andi really wanted to be a rich man, so he worked hard to get much money.

***

Several years later, Andi became a rich person. But he was arrogant. He never gave money to the poor. And he never contacted his mother.

***

One day, Andi got an accident. He fell from his horse and he was seriously injured. Fortunately, he was helped by an old woman. The woman took care of him until he recovered.

"You have helped me. What do you want? I can give you much money," asked Andi to the old woman.

"No, Sir. I don't want your money. I just want to help others," said the old woman.

Then, Andi looked at the old woman. Suddenly, he remembered with his mother in the village. He felt guilty because he never visited her.

***

After that, he went back to the village to see his mother. Andi's mother was very happy because God had answered her pray. Finally, they lived happily ever after.

Adapted from the story of "Malin Kundang"

5. Presentasi yaitu siswa mempresentasikan atau menampilkan hasil tulisan yang telah dibuat dengan cara dibaca di depan kelas. Pada tahap demonstrasi ini guru akan memberikan penilaian atau feed back kepada siswa. Hasil penilaian serta komentar dan saran akan digunakan sebagai dasar bagi siswa untuk melakukan revisi. Sesama teman juga dappat memberi masukkan atas tulisan siswa tersebut.

6. Evaluasi dan revisi yaitu memperbaiki draf cerita dengan tujuan agar cerita lebih menarik dan mudah dipahami oleh pembaca. Pada tahap ini, draf cerita dibaca kembali secara berulang-ulang untuk mencari kesalahan baik dari segi penulisan cerita maupun tata tulis. Proses revisi bisa dilakukan sendiri maupun oleh sesama rekan. Saling membaca cerita oleh sesama teman pada tahap ini sangat penting karena teman bisa menjadi representasi dari calon pembaca.

Penutup

Disimpulkan bahwa menulis keatif dengan media folklore dapat menciptakan sebuah dunia dan kehidupan baru yang melibatkan sebuah karakter, berbagai situasi, beragam kejadian dan tindakan yang di dalamnya harus ada tokoh sehingga siswa menjadi lebih fokus dan dapat mengemas cerita menjadi lebih menarik dan bagus. Selain itu, pembelajaran menulis kreatif dapat menjadi lebih bermakna dan menyenangkan bagi siswa. Siswa tidak hanya mengenal budaya bangsa (folklore) tetapi juga dapat menciptakan karya dalam bentuk menulis kreatif sehingga dapat memotivasi siswa untuk berpikir kreatif dan inovatif. Dengan cara seperti ini, identitas bangsa dapat terbentuk dengan kokoh sehingga dapat dipertahankan. Untuk itu direkomendasikan bahwa identitas bangsa

Daftar Rujukan

Danandjaya, James.1994. *Folklor Indonesia*. Jakarta: Grand.

Elina Syarif, Zulkarnaini, Sumarno. 2009. *Pembelajaran Menulis*. Jakarta: Departemen Pendidikan Nasional.

Kamdi, Waras. 2008. *Project-Based Learning : Pendekatan Pembelajaran Inovatif*. Makalah. Disampaikan dalam Pelatihan Penyusunan Bahan Ajar Guru SMP dan SMA Kota Tarakan, 31 Oktober s.d. 2 November 2008. Universitas Negeri Malang.

M. Atar Semi. 2007. *Dasar-Dasar Keterampilan Menulis*. Bandung: Angkasa.

Musa, F., Mufti, N., Latiff, R. A., & Amin, M. M. (2011). Project-based Learning: Promoting Meaningful Language Learning for Workplace Skills. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, *18*, 187–195. http://doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.05.027

Nurgiyantoro, Burhan. 2005. Sastra Anak. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.

Susanti, Arik dan Trisusana, Anis. 2015. Implementasi Project Based Learning Pada perkuliahan English Correspondence Untuk Meningkatkan Kinerja dan Life Skill Mahasiswa Jurusan Bahasa dan Sastra Inggris Unesa. *Makalah*. Diseminarkan di Seminar Nasional. Hasil Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat. Surabaya, 31 Oktober 2015.

Trisusana, Anis dan Susanti, Arik. 2015. Menulis Kreatif dengan Menggunakan Cerita Rakyat Indonesia. *Makalah*. Diseminarkan di Seminar Nasional. Hasil Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat. Surabaya, 31 Oktober 2015.

http://www.pendidikanku.net/2015/03/pengertian-cerita-rakyat-dan-jenis-jenisnya.html

Biodata Penulis

Penulis dosen bahasa Inggris yang menyelesaikan studi masternya di Universitas Negeri Surabaya. Pengalaman mengajar di Universitas Negeri Surabaya selama 10 tahun, mengajar mata kuliah Instructional Design, Speaking, Listening dan Businesses Correspondence. Fokus penelitian pada teaching English.

Keroncong Riwayatmu Kini, Mengalir Sampai Jauh

Sigit Aji Syafi'i
Email : Theflash1991@gmail.com

Abstrak

Menurunnya perhatian dan kecintaan generasi muda terhadap musik keroncong sangat disayangkan. Banyak generasi muda yang menganggap bahwa musik keroncong itu musik yang monoton dan tidak bisa berkembang, sehingga tidak banyak anak muda yang memainkan musik sejenis ini. Padahal sebelumnya keroncong merupakan tuan rumah di negeri sendiri, musik jenis ini sempat mengalami masa kejayaan dan digemari oleh masyarakat Indonesia. Era Global dan Masyarakat Ekonomi Asia (MEA) menjadi sebuah tantangan sekaligus suatu peluang besar bagi masyarakat Indonesia untuk berbenah, berkreativitas dan menggali identitas budayanya. Salah satunya dengan mengangkat dan membangkitkan kembali musik keroncong yang hampir punah seiring dengan perkembangan zaman. Hal ini tidak semudah membalik telapak tangan, harus memerlukan berbagai pihak dan beberapa aspek yang mendukung demi glokalisasi musik keroncong. Perlu ada perombakan yang signifikan untuk membangun sejarah baru musik keroncong. Dapat diidentifikasi dari lima aspek pokok : (1) karya-karya baru keroncong dan rekamannya, (2) perluasan bentuk/formasi dalam keroncong, (3) event-event keroncong, (4) pendidikan musik keroncong, (5) penelitian-penelitian keroncong.

Kata Kunci : *keroncong, generasi muda, aspek*

Pendahuluan

Seni memiliki daya tarik yang sangat tinggi. Dalam kehidupan sehari-hari, manusia tidak pernah lepas dari seni. Seni sebagai ekspresi jiwa manusia dapat diungkapkan melalui berbagai media. Oleh karena itu muncul berbagai macam jenis seni, salah satu cabang seni yang memliki berbagai macam fungsi adalah seni musik. Seni musik merupakan penyampaian ekspresi jiwa manusia, diungkapkan melalui media bunyi yang dirangkai menurut kehendak penciptanya sehingga memiliki nilai estetis dan dapat memberi pengaruh terhadap jiwa dan perasaan orang yang menikmatinya. Musik suatu hasil karya seni bunyi dalam bentuk lagu atau komposisi musik, yang mengungkapkan pikiran, perasaan dari penciptanya melalui unsur-unsur musik yaitu irama, melodi, harmoni, bentuk/struktur lagu, dan ekspresi sebagai satu kesatuan (Jamalus,1988:1).

Musik adalah gambaran kehidupan manusia yang dinyatakan dalam bentuk bunyi yang berirama sebagai wujud pikiran dan perasaaannya. Setiap cetusan hati nurani atau daya cipta manusia dalam bentuk suara adalah suatu penjelmaan dari buah pikiran manusia yang dinyatakan dalam suatu bentuk yang bernama musik. Musik selalu mengandung keindahan dan merupakan hasil daya cipta yang bersumber pada ketinggian budi dari daya cipta yang bersumber pada ketinggian budi dari jiwa yang mengeluarkan musik itu, sehingga musik selalu dijadikan tolak ukur dari tinggi rendahnya nilai-nilai dan karakter suatu bangsa (AH.Suharto, 1995:58).

Keroncong merupakan musik yang digarap dan diciptakan asli oleh bangsa Indonesia. Bermula dari alat musik yang dibawa oleh para pelaut Portugis yang bernama

ukulele. Para penduduk pribumi merasa aneh mendengar suaranya, karena mereka terbiasa mendengar nada pentatonik sedangkan ukulele bernada diatonik. Walaupun sudah dicoba berkali-kali namun dalam penyajiannya masih terdengar tidak sama seperti aslinya. Inilah embrio dari musik keroncong (AH.Suharto, 1995:25).

Musik keroncong memilki liku – liku sejarah panjang, konon dimulai pada abad ke-16 kesenian Moor (spanyol) dibawa oleh orang Portugis ke nusantara, pada saat itu perbudakan merupakan hal yang biasa saja seperti halnya yang terjadi di benua Amerika kita kenal dengan Bangsa kulit hitam Afrika (Negro). Dalam hal ini, perbudakan yang dilakukan oleh bangsa Portugis lebih dikenal dengan sebutan Indo Portugis atau “Portugis Hitam”, orang – orang hitam ini merupakan kaum (golongan) tersendiri yang disebut juga dengan “kaum Merdeques” kemudian lama – kelamaan berubah istilah menjadi Mardykers. Istilah ini diambil dari bahasa Sansekerta Mahardhika mereka merupakan penduduk Kristen, berkebudayaan asing bercampur dengan kebudayaan keturunan Africa India, beragama Kristen, berpakaian eropa, dengan bahasa pemersatu bahasa portugis dan membentuk musik portugis. Liku – liku sejarah tersebut dapat kita lihat dikampung Tugu konon sebagai titik awal perkembangan musik keroncong.

Masuknya Portugis bersamaan dengan masuknya agama islam ke Indonesia. Tidak heran apabila keakraban Rebana & Mandolin termasuk formasi kencrungan yang bertahan hingga abad ke-19. pada tahun 1930 harmonika merupakan alat musik melodi yang populer di Indonesia sebelum menggunakan biola & Flute (seruling). Keruncungan atau ukulele akhirnya dikenal sebagai keroncong di Maluku dengan lagu bergaya Hawai. Keroncong ini akhirnya memasukkan alat musik hawaian guitar.

Istilah ini terdiri dari dua kata orkes dan keroncong. Arti kata orkes pada konteks ini adalah sebuah kelompok musik. Maka orkes keroncong berarti sebuah kelompok musik keroncong, seperti misalnya: Orkes Keroncong Bintang Jakarta (pimp. Alm. Budiman BJ), Orkes Bintang Surakarta (pimp. Waldjinah) atau Orkes Keroncong SMP Santa Maria Surabaya (pimp. Sr. Windhy). Pengertian istilah 'orkes keroncong' yang lebih spesifik adalah sebuah group musik yang mempunyai beberapa spesifikasi, yaitu: gaya pembawaan (vocal, biola, flute), instrumentasi, pola irama dari rhytem section atu seksi ritme (cak,cuk, cello, gitar, bass), format jenis lagu yaitu keroncong asli, langgam keroncong, stambul dan lagu ekstra.

Di antara berbagai jenis musik di Indonesia, musik keroncong merupakan salah satu jenis musik khas Indonesia. Menurunnya perhatian dan kecintaan generasi muda terhadap musik keroncong sangat disayangkan. Banyak generasi muda yang menganggap bahwa musik keroncong itu musik yang monoton dan tidak bisa berkembang, sehingga tidak banyak anak muda yang memainkan musik sejenis ini. Padahal sebelumnya keroncong merupakan tuan rumah di negeri sendiri, musik jenis ini sempat mengalami masa kejayaan dan digemari oleh masyarakat Indonesia. Kesenian keroncong ini sudah disukai rakyat sejak berpuluh tahun yang lalu, pertunjukan keroncong dijaman dahulu tidak hanya di tempat-tempat pesta perkawinan, khitanan, dan lain-lain, tetapi musik keroncong begitu digemari hingga setiap malam disepanjang jalan orang bermain keroncongan (Harmunah,1987:7). Hal ini dapat dipahami mengingat kurangnya sosialisasi musik keroncong kepada masyarakat khususnya generasi muda. Kurangnya pertunjukan-pertunjukan musik keroncong, baik secara live maupun melalui media elektronik, dari banyak stasiun TV yang ada,

hanya TVRI dan beberapa stasiun TV lokal saja yang secara rutin menyiarkan pertunjukan musik keroncong, itupun dengan para musisi yang rata-rata berumur lebih dari 30 tahun, sehingga kurang menarik minat generasi muda untuk mempelajari musik keroncong. Bintang Radio sebagai ajang kompetisi untuk menjaring penyanyi-penyanyi terbaik kategori pop hiburan, seriosa dan keroncong kini tak begitu terdengar lagi kabarnya, padahal pada tahun 80-an acara ini setiap tahun selalu diselenggarakan sebagai acara tahunan yang cukup dikenal masyarakat terutama generasi muda (Wiratmo, 2010:1).

Perkembangan musik di tanah air memang mengalami kemajuan yang cukup signifikan, hal ini ditandai dengan banyaknya genre musik yang bermunculan dan semakin populer di kalangan masyarakat. Tidak jarang kemunculan suatu jenis musik menggusur jenis musik yang sudah mapan sebelumnya, akhirnya musik bukan lagi sekedar hiburan melainkan telah berubah menjadi sebuah kebutuhan, sebuah pilihan berekspresi, sebuah kompetisi, bahkan sebuah gaya hidup, karena suatu jenis musik seiring dikaitkan dengan strata sosial tertentu. Media komunikasi yang berkembang pesat siring kemajuan teknologi cukup berpean tentunya, baik media cetak maupun elektronik banyak memberikan informasi tentang musik.

Terdapat tiga cara pandang masyarakat terhadap musik keroncong. Pertama ialah mereka yang tidak peduli dengan musik keroncong, dengan cara pandang bahwa musik keroncong ialah musik kuno yang ketinggalan jaman. Ke Dua adalah mereka yang peduli terhadap musik keroncong dan terus berusaha melestarikannya sebagai warisan budaya, biasanya golongan ini terdiri dari para praktisi keroncong konservatif yang berusaha mempertahankan nilai dan bentuk musik keroncong dengan aturan-aturan yang telah menjadi

panutan secara turun temurun. Golongan ke tiga ialah mereka yang berusaha menyesuaikan musik keroncong dengan perkembangan jaman. Golongan ini biasanya terdiri dari generasi muda (walaupun sedikit) yang mencoba menyajikan musik keroncong dengan kemasan yang berbeda dan cenderung menemukan bentuk-bentuk baru musik keroncong.

Salah satu bentuk ekspresi generasi muda dalam musik keroncong yaitu terjadi pengembangan instrumentasi dan percampuran jenis musik sehingga melahirkan beberapa musik keroncong bentuk baru seperti *congrock* (keroncong rock), *congjazz* (keroncong jazz) dan *congdut* (keroncong dangdut). Meskipun menuai kontroversi dari para seniman keroncong konservatif, tetapi dilihat dari sudut pandang kreatifitas hal ini merupakan inovasi yang harus mendapatkan apresiasi.

Upaya meng-global-kan musik keroncong, sebagai gagasan merupakan cita-cita agar musik keroncong bisa melampaui batas kewilayahan serta batas kesejarahannya. Dengan demikian, masyarakat dunia tahu bahwa musik keroncong itu ada. Sedemikian pentingnyakah musik keroncong bagi dunia?. Sebagai sebuah aliran musik, sebagai karya budaya manusia musik keroncong tentu layak untuk tetap ada. Memakai pemikiran Rene Descartes, *cogito ergo sum*, aku berpikir maka aku ada, maka insan pegiat keroncong ditantang untuk terus ada dan meng-ada. Ada berarti terus hadir, dan ada juga berarti hidup dengan karya-karya baru dan original, sebab keroncong yang hidup berarti tumbuh dan berkembang serta berbiak.

Keroncong goes global, akan beriringan globalisasi ekonomi yang telah jauh mendahuluinya. Pada sisi ini, musik keroncong akan bertempur dan bersaing dengan musik-musik jenis lain yang juga ingin berkembang dan bahkan

dengan musik-musik yang telah lama berkecimpung dalam ranah industri musik. Gerakan mendorong musik keroncong meng-global membutuhkan daya imajinasi yang kuat, maka setidaknya keroncong membutuhkan komunitas yang akan menghidupi keroncong itu sendiri. Pada konsep *imagine community* komunitas keroncong yang selama ini ada, sadar atau tidak tergerak oleh komunitas terbayang ini, yang pada gilirannya *embodied* dan membesar. Di situasi ini organisasi menjadi penting untuk mengatur dan mencapai maksud dan tujuan.

Era Global dan Masyarakat Ekonomi Asia (MEA) menjadi sebuah tantangan sekaligus suatu peluang besar bagi masyarakat Indonesia untuk berbenah, berkreativitas dan menggali identitas budayanya. Salah satunya dengan mengangkat dan membangkitkan kembali musik keroncong yang hampir punah seiring dengan perkembangan zaman. Hal ini tidak semudah membalik telapak tangan, harus memerlukan berbagai pihak dan beberapa sapek yang mendukung demi glokalisasi musik keroncong.

Pembahasan

Globalisasi secara umum mendorong terjadinya kontak masyarakat dunia yang meretas batas wilayah, melampaui *imagined community* yang ada saat ini. Namun demikian, tantangan terbesar era globalisasi adalah di bidang ekonomi, sebab penguasaan atas asset ekonomi menjadi begitu dikaburkan, sehingga batas-batas, dan mengaburkan *nation*, bahkan mengaburkan *nation* yang sedang dibangun melalui komunitas keroncong itu sendiri.

Meng-global-kan keroncong sebagai gagasan untuk menampilkan wajah identitas bangsa, dan pada saat ini nampaknya mengglobalkan keroncong sebagai wacana untuk menggugat identitas diri yang mana hadirnya musik dari luar

telah menenggelamkan *heritage* yang ada. Menguatkan keroncong dalam rangka memugar kesadaran diri yang baru, dan menegosiasi pola relasi baru (dengan "capitalist") berdasar kesadaran diri yang baru itu. Nasionalisme merupakan strategi sosial-budaya-politik yang digunakan sebagai kendaraan untuk melawan imperialisme global. (Robertus Widjanarko, 2006 dalam Buletin Tjroeng edisi VII).

Akhirnya kita dihadapkan pada pertanyaan yang menggelisahkan: dengan senjata apakah kita menghadapi kembalinya gelombang kolonialisme yang lebih dahsyat dengan wajah perdagangan (kapitalisme) global, sementara *imagined community* tiba-tiba menguap seperti asap? Dengan bahasa dan wacana macam apa kita memproduksi dan terus mereproduksi identitas kita, peran kita, pola relasi kita dengan kaum kapitalis global, sehingga kita tidak sekadar mengikuti nada yang diskema kaum kapitalis. Apakah dengan keroncong, kita akan menuliskan narasi kehidupan atau eksistensi kita sebagai "nation"?. Terminologi kolonialisme seperti disampaikan oleh Vandana Shiva adalah bahwa, *"The Old colonialization only took over land. The new colonialization is taking over life it self"* dan neo-kolonialisme menjadikan pasar bebas sebagai ujung tombak. Pasar bebas tanpa batas, namun kita seringkali tidak memiliki kesempatan atau peluang untuk bersaing. Dan hal ini sudah diingatkan oleh Chomsky, "*freedom without opportunity is a Devil's gift*". Cita-cita menduniakan keroncong dan mengeroncongkan dunia bagaimanapun juga merupakan gagasan orisinil untuk menjaga *nation* yang oleh banyak orang dikatakan merapuh itu.

Seiring perkembangan zaman yang terus bergerak, tidak masalah alat musik keroncong memainkan musik jenis apa saja, karena yang terpenting bukan alat musiknya. Tidak masalah juga apabila keroncong dibawakan dengan gaya apa

saja, karena yang terpenting bukanlah cara bermainnya atau teknik permainnanya. Yang lebih penting dari hal tersebut adalah bagaimana keroncong benar-benar disukai anak muda. Artinya pendekatan bagaimana membuat anak muda jatuh cinta pada musik keroncong. Baru kemudian setelah itu dikenalkan mengenai pakem atau yang formal dari keroncong. Jadi pendekatannya dibalik, jangan dikenalkan yang pakem terlebih dahulu karena akan membuat mereka bosan dengan musik keroncong. Perlu ada perombakan yang signifikan untuk membangun sejarah baru musik keroncong. Dapat diidentifikasi dari lima aspek pokok : (1) karya-karya baru keroncong dan rekamannya, (2) perluasan bentuk/formasi dalam keroncong, (3) event-event keroncong, (4) pendidikan musik keroncong, (5) penelitian-penelitian keroncong.

Adanya karya-karya baru dengan diikuti rekamannya jelas akan melengkapi kasanah perbendaharaan lagu-lagu keroncong kita. Tetapi kenyataannya, masih sangat kurang yang berfikiran membuat lagu keroncong. Selain alasan kurang komersil untuk dijual di pasaran blantika musik Indonesia, minimnya musisi keroncong yang berinisiatif membuat karya-karya lagu keroncong juga menjadi masalah besar. Membuat karya-karya lagu keroncong yang lirik dan temanya identik dengan keindahan alam, percintaan memang sudah banyak diciptakan musisi keroncong terdahulu seperti sang maestro keroncong Gesang Martohartono, akan tetapi karya keroncong yang tema, lirik, dan bentuk musiknya disesuaikan dengan perkembangan zaman sekarang masih belum banyak diciptakan. Mungkin hal ini dapat membuat generasi muda dapat belajar dan menciptakan lagu-lagu keroncong yang disesuaikan dengan zamannya.

Begitu pula adanya perluasan bentuk/formasinya, yang diikuti dengan adanya kelmpok-kelompok baru non-standar. Formasi keroncong tidak hanya pemain depan dan belakang,

tidak hanya cak, cuk, cello, gitar, bass, biola dan flute. Pergelaran Internasional Keroncong Festifal pertama (2008) di Solo, Jawa tengah memberi bukti formasi baru yang berbeda.Misalnya Solo Keroncong Orkestra, Cyber, Congrock. Selain itu pada waktu Solo Keroncong Festival beberapa waktu lalu (2012), muncul adanya group Parker (Para Rimba Keroncong) memberikan formasi yang sama sekali berbeda dari keroncong yang kita kenal selama ini. Keroncong dicampur band, distorsi, kendang saxophone, dan lainnya. Di Jogjakarta juga terbentuk Light Keroncong Orchestra yang memadukan keroncong dengan syntheiszer. Adapun yang dicampur dengan drama tari, yaitu group keroncong IBLIS (Indonesia Bersama Leluhur Indonesia Sukses) menampilkan drama tari “Anoman Obong” pada acara Solo Keroncong Festival 26 September 2014. Hal ini banyak membuktikan bahwa perluasan bentuk/formasi keroncong yang baru mulai bermunculan, demi memikat perhatian terhadap musik keroncong terutama kepada generasi penerus.

Gambar 1. Karya musik Keroncong Orkestra oleh Sigit Aji S.

(Sumber: dokumentasi D'Tik Art Production, 7 Maret 2014)

Gambar 2. Orkes Keroncong IBLIS di SKF
(Sumber: dokumentasi pribadi, 26 September 2014)

Selain dua hal diatas perlunya event-event berupa festival, kompetisi, workshop, lokakarya, seminar, diskusi dan sejenisnya akan membawa dampak baik selagi dikemas secara berkualitas. Di Indonesia sudah cukup banyak yang mengadakan event berupa festival ataupun kompetisi musik keroncong, namun tidak menyebar luas dan tidak merata. Mungkin hanya Solo dan Jogja yang banyak bermunculan event tersebut. Di Jawa Timur pun masih baru dirilis, Parade Keroncong Jawa Timur oleh para kelompok musisi Jawa Timur. Keadaan tersebut masih disayangkan sekali, kenapa event-event seperti ini masih sangat rendah dan tidak merata di seluruh Indonesia, padahal kita tahu musik keroncong musik asli Indonesia yang sudah berumur ratusan tahun. Munculnya acara ataupun event-event yang marak digemari

seperti sekarang ini dapat menjadi contoh untuk menarik minat pada generasi terhadap musik keroncong. Misalnya seperti acara X factor, Indonesian Idol, Dangdut Academy, alangkah baiknya apabila event seperti itu yang objeknya diganti dengan keroncong sehingga sarana media sangat diperlukan unyuk hal ini. Membuat event seperti itu tidaklah gampang, akan tetapi terasa lebih mudah apabila kesadaran dari masyarakat Indonesia terhadap kepedulian adanya musik keroncong itu tumbuh. Selain event-event kompetisi perlu juga event forum diskusi atau seminar. Misalnya Seminar yang dibuka Wakil Walikota (Wawali) Solo FX Hadi Rudyatmo dihadiri ratusan peserta perwakilan penggemar dan seniman keroncong dari sejumlah daerah di Indonesia. Hadir dalam seminar itu tiga orang pembicara, di antaranya Seniman Keroncong Singgih Sanjaya , Akademisi ISI Solo Danis Sugiyanto dan Seniman Keroncong Koko Thole yang sering muncul di televisi nasional. Ketua Hamkri Solo, Willy Tandio Wibowo, saat dijumpai di sela-sela seminar, mengungkapkan keroncong ke depan enggak hanya dinikmati oleh kalangan orang tua, melainkan bisa digandrungi anak muda. Menurut dia, dengan seminar ini diharapkan bisa memunculkan ide baru dalam pengembangan keroncong agar bisa disenangi anak muda. Singgih Sanjaya menyajikan makalah tentang musik keroncong yang digarap secara serius. Sejumlah musik keroncong dengan aransemen modern diperdengarkan untuk menunjukkan kepada peserta bahwa keroncong bisa berkembang secara dinamis. Dia mencontohkan salah satu keroncong hasil ciptaannya yang dikemas menjadi musik komposisi. Contoh-contoh musik keroncong yang disajikannya menjadi daya tarik tersendiri bagi peserta. Seorang tokoh keroncong di Solo, Sarsito, menanggapi seminar itu dengan menitipkan pesan agar jangan sampai keroncong yang asli Indonesia ini dicuri negara lain. Dia mengamini pernyataan

Wawali yang berpesan agar seniman keroncong bisa tetap menjaga keroncong tetap asli Indonesia. Pendapatnya didukung Sukardi, seorang penggemar keroncong asal Banjarmasin. Dia mengaku pernah mendebat pernyataan seorang menteri yang mengatakan keroncong berasal dari Portugis.

Gambar 3. Seminar keroncong di Pose In Hotel 15 September 2012
Sumber : Dokumentasi (Tri Rahayu/JIBI/SOLOPOS)

Kurikulum SMP mata pelajaran Seni Budaya kelas VIII ada diuraikan pada Kompetensi Dasar 11.1 yaitu: mengidentifikasi jenis karya seni musik tradisional nusantara, dan Kompetensi Dasar 11.2. yaitu: menampilkan sikap apresiatif terhadap keunikan seni musik tradisional nusantara. Pada pengembangannya guru bisa memasukkan musik keroncong sebagai salah satu alternatif pilihan dari musik tradisional dimaksud. Kalaupun musik keroncong dipilih sebagai alternatifnya sangat sedikit waktu yang bisa digunakan siswa untuk bisa bercengkerama (berapresiasi)

dengan musik keroncong, dan terlalu jauh untuk bisa mempraktekkannya. Alternatif terakhir adalah kegiatan ekstra kurikuler sebagai pilihan pengembangan. Kalau itu yang kemudian dituju, maka tidak adanya peralatan musik di sekolah, tidak adanya tenaga pengajar dibidang itu, tidak adanya perhatian serius dari pimpinan di sekolah, merupakan alasan klasik yang dengan mudah segera muncul sebagai jawaban. Pendidikan musik keroncong untuk generasi muda melalui “Keroncong go to School” juga bisa sebagai peluang jemput bola apresiasi keroncong. Faktanya, hanya beberapa sekolah saja yang mempunyai group keroncong. Umumnya ekstrakulikuler band lebih dominan dari ekstrakulikuler lainnya. Selain itu biasanya sekolah lebih mengedepankan prestasi akademiknya daripada prestasi non akademik, ini sangat wajar dan bagus, akan tetapi alangkah baiknya diseimbangkan antara keduannya. Kita tidak bisa membayangkan seberapa banyak peminat musik keroncong apabila program “Keroncong go to School” berjalan menyebar luas ke seluruh sekolah yang ada di Indonesia. Pasti akan mendapatkan apresiasi yang tinggi, dan dapat menarik minat para pelajar untuk mempelajari keroncong. Namun hal yang harus diperhatikan, sosialisasi “Keroncong go to School” harus dilaksanakan oleh akademisi musik yang benar-benar paham akan keroncong sehingga para pelajar di sekolah dapat belajar apa saja tanpa batas mengenai musik keroncong. Mulai dari teknik bermain, sejarah, macam gaya, jenis, aransemen dan penyajian yang baik.

Gambar 4. Keroncong Goes to School
Sumber: Buletin Tjroeng, edisi 11

Yang terakhir mengenai penelitian-penelitian keroncong. Dalam bidang sejarah musik keroncong Victor Ganap telah berhasil mengungkap misteri asal usul musik keroncong, beliau menulis secara detail dan jelas mengenai sejarah keroncong dan buku "Krontjong Toegoe". Indonesia kekurangan ahli ilmu keroncong di luar sejarah. Belum ada yang meneliti musiknya, teknik permainannya, bahkan penulisan buku praktis keroncong juga tidak ada.

Penutup

Sekarang keroncong lebih dikenal masyarakat sebagai aliran musik orang tua, kesenian khas Indonesia yang melodius, dinamis, dinyanyikan dengan *cengkok* khusus, dibawakan oleh musisi yang sopan, tidak banyak gerak dan terkesan kaku. Sekarang keroncong mungkin milik orang tua,

namun sesungguhnya di masa lalu keroncong adalah musik anak muda. Dahulu, Keroncong dimainkan anak muda untuk merayu noni-noni dan gadis muda. Dari awal Keroncong sempat bertransformasi dari yang awalnya kaku menjadi lebih romantis. Lagu-lagu keroncong yang dinyanyikan berdendang tentang asmara untuk merayu lawan jenis. Mereka menyanyikan Keroncong di jalan-jalan, di gang-gang kampung melewati rumah-rumah para noni pada malam hari. (Suadi, 2000:81). Lalu kenapa belakangan bisa muncul stigma musik keroncong adalah musik orang tua? Barangkali benar seperti dikatakan para anggota Gema Lansia, keroncong kurang terekspos sehingga masyarakat kurang mengenalnya, keroncong jadi terkesan elitis, ekslusif, dan hanya cocok dinikmati orang tua. Ada sebuah pepatah jawa mengatakan "*witing tresno jalaran soko kulino*" yang artinya kurang lebih "Suka karena terbiasa."

Mungkin kini dengan *exposure* dan publikasi yang lebih gegap gempita Keroncong tentu akan lebih dikenal oleh masyarakat, dan konsisten dengan prinsip "witing tresno jalaran soko kulino" maka tidak menutup kemungkinan masyarakat pada akhirnya bisa mencintai keroncong. Kita berharap akan muncul banyak generasi muda yang lain, anak-anak muda penyuka The Shins namun tetap menyukai keroncong. Sehingga keroncong tidak hanya tinggal cerita bahwa dulu pernah ada keroncong, tetapi kita harus menjaga dan mencoba meregenerasi dengan berbagai aspek demi keberlangsungan abadi musik keroncong.

Daftar Rujukan

Ganap, Victor.2011. *Krontjong Toegoe*. Yogyakarta: BP ISI.

Harmunah. 1996. *Musik Keroncong*, Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.

Isfanhari, Musafir.1996. “Musik Keroncong (Komposisi, Permainan dan Sejarah)” *makalah* diskusi SMK 12 Surabaya.

Jamalus. 1988. *Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik*. Jakarta: Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Soeharto, dkk. 1996. *Serba – Serbi Musik Keroncong*. Jakarta: Musika.

Sri Widja, R. Agus.2005. “*Menelusuri Sarana Penyebaran Musik Keroncon”*. *Jurnal Harmonia* Unnes Volume VI No 2/Mei – Agustus. Universitas Negeri Semarang

Utomo, Wedy.1986. *Gesang Tetap Gesang*. Semarang: CV. Aneka Ilmu.

Wiratmo B, Andi. 22 Juni 2010. Buletin Komunitas Keroncong “Tjroeng” edisi 11 (Online), (http://www.tvonline.blogspot.com/2010/06/buletin-troeng-buletin-komunitas.html?m=1 diakses 14 Maret 2014)

http://hiburan.kompasiana.com/musik/2011/12/06/bahkan-keroncong-pun-pernah-muda-dan-romantis-419415.html
http://www.tjroeng.com/?cat=32

Biodata Penulis

Lahir di Trenggalek, 7 Oktober 1991. Belajar musik secara otodidak sejak Sekolah Menengah Pertama.Hobi bermain music dan memancing. Melanjutkan pendidikan di SMA 1 Karangan, dan Universitas Negeri Surabaya jurusan S1 Sendratasik. Mulai menekuni music keroncong pada tahun 2010. Menempuh jenjang S2 Pendidikan Seni Budaya di Universitas Negeri Surabaya, lulus tahun 2016.

Kemunculan *Prospel* Pada Musik Keroncong di Surakarta

Mohammad Tsaqibul Fikri
fikritsaqibul@gmail.com
IAI SUNAN GIRI BOJONEGORO

Abstrak

Sebuah fenomena musikal 'pembuka' pada musik keroncong asli atau yang dikenal dengan istilah *prospel,* menjadi objek material pada tulisan ini. *Prospel* ditemukan dan disajikan pada pertunjukan keroncong di berbagai daerah. Meskipun demikian, ditemukan beberapa pelaku yang belum memahami *prospel* secara komprehensif, bahkan ditemukan perbedaan informasi yang beragam dan saling tumpang-tindih. Dengan demikian, artikel ini mengungkap fakta *prospel* dengan tujuan untuk mengetahui kemunculannya dengan mentaati prinsip etnomusikologi. Hasil penelitian menunjukkan bahwa kemunculan *prospel* dipengaruhi oleh komposisi musik Barat, yakni *cadenza* yang diadaptasi ke dalam permainan musik keroncong oleh Sunarno. Ia merupakan *flutis,* pimpinan ROS seksi keroncong asli dan tokoh keroncong yang berpengaruh kala itu (dekade 1950-1980an), bahkan gayanya diikuti banyak pemain *flute* keroncong di Indonesia. Kejeniusannya untuk mengadaptasi ke dalam wujud keroncong tersebut menjadikan *prospel* sebagai pembuka lagu dan memberikan ruang ekspresi terhadap para pelaku keroncong khususnya pemain *filler*.

Kata kunci: *fenomena musikal, pembuka lagu, adaptasi.*

Pendahuluan

Salah satu kota yang paling berpengaruh dalam proses berkembangnya keroncong di Indonesia adalah kota Solo atau Surakarta. Japi Tambajong menjelaskan bahwa:

> Perjalanan keroncong pada tahun 1950'an di kota Solo semakin pesat dibanding dengan Jakarta. Citra Solo sebagai kota keroncong Indonesia juga semakin kuat. Banyak lagu yang tercipta dari Solo, Gesang misalnya mempopulerkan kota asalnya melalui ciptaan lagu keroncong, seperti lagu dengan judul 'Tirtonadi' dan 'Bengawan Solo' (1997: 307).

Perkembangan keroncong pada era 1950an mengalami puncaknya. Hal ini dibuktikan dengan ramainya aktivitas keroncong di Solo dan banyaknya jumlah produksi rekaman keroncong dengan label Lokananta (perusahaan rekaman di Indonesia).

Tabel 1. Daftar Orkes Keroncong dan Jenis lagu keroncong produksi Lokananta tahun 1957-1965

No	Tahun	Grup Orkes Keroncong (O.K.)	Jenis lagu yang direkam		
			Kr. asli	Stambul	Langgam
1.	1957-1960	Radio Orkes Surakarta (ROS)	17	3	-
2.	1957-1959	O.K. Asli Studio RRI Jakarta	20	1	
3.	1958-1959	ROS	10	1	-
4.	1958-1960	ROS	20	-	-
5.	1958-1966	Irama Keroncong Studio Yogyakarta	17	1	-
6.	1958-1965	O.K. Bintang Surakarta	-	-	4

Jumlah	84	6	4

Selanjutnya, perkembangan dari tahun 1950'an tersebut tidak hanya berdampak pada ramainya pertunjukan dan siaran keroncong di berbagai radio, namun perkembangan tersebut juga berdampak dari segi kreativitas seniman. Penambahan bentuk vokabuler dan pengadaptasian unsur budaya lokal seperti motif-motif karawitan Jawa maupun adaptasi motif dari musik klasik Barat menjadi ide gagasannya. Salah satu pengadaptasian dari bentuk 'vokabuler' musik Barat adalah *prospel.* Pada pembahasan ini *prospel* menjadi fokus utama untuk diketahui siapa, kapan, di mana dan tujuan dari kemunculannya, sedangkan mengenai bentuk dan perkembangannya secara 'gamblang' dimuat pada artikel yang berbeda.

Perlu untuk diketahui secara umum bahwa, *prospel* merupakan komposisi pembuka pada keroncong asli berupa eksplorasi melodi yang dimainkan oleh pemain *filler* (solis) dan cenderung memiliki tiga bagian. Setiap bagian dari *prospel* dibatasi oleh *genjrengan* berupa *raal* dengan pengakhiran akord I – V – I. Selain itu, *prospel* juga berfungsi sebagai pembuka lagu dan berfungsi sebagai unjuk keterampilan pelaku personal, bahkan mampu melengkapi aspek keindahan (syarat) keroncong asli.

Prospel merupakan fenomena musikal yang pengetahuannya kurang diperhatikan oleh masyarakat keroncong. Sumber data primer tentang karya tulis mengenai *prospel* baik dari awal kemunculannya, maupun perkembangannya hampir tidak ditemukan atau setidaknya menjadi bagian singkat pada beberapa buku/karya tulis ilmiah. Data utama penelitian ini didapatkan dan dipilih dari rekaman lagu-lagu keroncong, baik berupa piringan hitam (PH)/*vinyl*

atau kaset untuk melihat gejala munculnya fenomena *prospel* keroncong di Surakarta. Data lagu keroncong merupakan bukti yang 'tak' terbantahkan secara fakta bunyi, melihat tokoh keroncong era sebelum 1950'an sudah tidak ditemukan saat ini.

Data informasi juga didukung oleh pengetahuan para tokoh yang sekaligus merupakan para pelaku *prospel* di zamannya. Cara yang dilakukan adalah dengan cara meminta pelaku untuk memberikan contoh atau mempraktekkan *prospel,* kemudian setiap apa yang dicontohkan diminta untuk diberi keterangan. Selain itu, informasi tambahan juga didapatkan melalui pengakuan-pengakuan penikmat/pengamat keroncong senior yang menjadi saksi mata suasana keroncong di era tempo dulu (kroncong klasik) sampai perkembangannya saat ini. Oleh karena itu penggunaan rekaman bukti fakta musikal (rekaman) dan keterangan informasi dari pelaku (empu) tokoh keroncong, menjadi 'senjata ungkap'.

Bagaimanapun hasil tulisan ini merupakan interpetasi dan tafsir terhadap data yang diperoleh. Tanpa hal tersebut, data tidak dapat berbicara dan dijelaskan. Oleh karena itu, hasil ini mengandung unsur subjektifitas. Untuk menegakkan keobjektifitasan, maka semua data dan keterangan darimanapun diperoleh akan dicantumkan pada tulisan ini. Dengan demikian, orang lain dapat melihat kembali bahkan menafsir ulang dari analisis data. Langkah terakhir adalah menyusun dan menyajikan secara sistematis serta menjelaskan (eksplanasi) ke dalam bahasa karya tulis agar dipahami secara logis dan urut.

Pembahasan

Diawali dari pencarian rekaman lagu keroncong sebelum tahun 50'an, diketahui bahwa produksi lagu keroncong

dengan label Beka[27] seperti lagu dengan judul *Herlaut* dan stambul (stb.) *Masuk Kampung Keluar Kampung* tidak ditemukan motif yang berbentuk seperti *prospel.* Adapun lagu di era 60'an masih jarang terdapat *prospel* di dalamnya. Barulah setelah era 70'an, *prospel* menegaskan dirinya menjadi salah satu bagian lagu keroncong. Kemunculan *prospel* kemudian identik dengan lagu-lagu keroncong asli dengan tujuan yang dijelaskan pada pembahasan ini.

Tokoh Yang Memperkenalkan *Prospel*

Setelah beberapakali 'tersesat' dalam mencari narasumber, dengan kesabaran akhirnya mulai terungkap jelas siapa 'dalang' di balik *prospel.* Penggalian informasi dari Sunarto,[28] kemudian mulai menceritakan sosok yang memperkenalkan *prospel* ke dalam musik keroncong. Sunarto menjelaskan bahwa:

> *voorspel*[29] (*prospel*) sebagai salah satu ciri khas keroncong asli, merupakan buah pikir kejeniusan dari Soenarno (pemain *flute* ROS) guru sekaligus menjadi inspirator... *Voorspel* mengadaptasi *cadenza* dan banyak mengambil teknik permainannya. Teknik permainan tersebut diadaptasi untuk membuat keroncong terlihat 'setingkat' (setara) dengan musik 'klasik' Barat pada waktu itu.

[27] Lagu yang ditemukan merupakan hasil rekaman Beka saat melakukan *tour* di Solo sebelum tahun 1942.

[28] Sunarto. Wawancara, 29 Juni 2016. Sunarto merupakan pemain *flute* senior yang dianggap sebagai tokoh keroncong saat ini. Soenarto pernah bertugas pada RRI Surakarta dan menjadi pimpinan ROS (Radio Orkes Surakarta) generasi ketiga.

[29] Penulisan *prospel* lebih berkembang pada masyarakat keroncong, adapun pelafalan kata *vorspiel, voorspel, intro, buko* juga sering digunakan. Hal ini tidak perlu diperdebatkan. (selengkapnya baca tesis dengan judul "*prospel*: kemunculannya pada musik keroncong di Surakarta").

Ia dikenal sebagai maestro alat tiup, khususnya pemain *flute* dan *Saxophone* yang berasal dari kota Solo. Dia adalah RM. Soenarno Siswodarsono yang juga dikenal sebagai salah satu 'punggawa' sekaligus pimpinan Radio Orkes Surakarta (ROS) sesi keroncong asli generasi kedua. Bersama Abdul Rozaq (DulRazak) dan Sapari, ROS selanjutnya menjadi salah satu 'tonggak' sejarah yang penting bagi perkembangan musik keroncong di Solo.

"Profesor *flute*" (julukan Soenarno di kalangan seniman keroncong kala itu) juga mencipta lagu-lagu keroncong, seperti: lagu dengan judul Senyuman Candra, Intan Kasih, Bulan Senja, Taman Kusuma dan Harapan Jumpa. Yustina (anak pertama Soenarno) menjelaskan bahwa, "Bapak juga pernah dapat penghargaan dari HAMKRI Solo sebagai Komponis besar keroncong pada tahun 1987".[30]

Diketahui pada dokumentasi rekaman Lokananta dalam tulisan Philip Yampolsky, 1987, *Lokananta a Discography of The National Recording Company of Indonesia 1957-1985* pada halaman 262-269, Sunarno bahkan menjadi pimpinan produksi rekaman lagu dimulai sejak tahun 1960 sebagai pimpinan Orkes Kroncong Asli Studio Surakarta (ROS divisi keroncong asli). Dari data tersebut juga dapat diketahui bahwa, Sunarno telah memperkenalkan *prospel* sejak dekade 50'an.

Bukan hanya tingkat partisipasinya terhadap dunia keroncong maupun kepiawaiannya dalam memainkan *flute,* sumbangsih dalam ide-ide musikal juga diberikan oleh Sunarno pada kehidupan keroncong. Iwan menjelaskan bahwa:

> Dengan latar belakang musik klasik yang dimiliki Soenarno, dia mampu memadukan dasar musik klasik

[30] Yustina Osairi. "Pejuang Keroncong di Era 1950-an" dalam koran harian *JogloSemar,* Edisi Rabu, 11 Mei 2016.

dengan musik keroncong, diantaranya *vorspiel* – introduksi dalam keroncong asli. (Kurniawan, 2008: 71).

W.S. Nardi dalam Iwan (2008: 72) berpendapat bahwa:

> Soenarno membuat frase-frase baru setiap periodenya (motif), frase dengan menciptakan *scale* baru dari tiap-tiap tangga nada yang masuk ke dalam *'introduction atau vorspiel'* dan senggakan atau *filler...* Soenarno merupakan seorang musisi yang *'multi complex',* yaitu bisa bermain yang *unwritten improvisation* maupun yang *written improvisation.*

Herry dalam Iwan (2008: 73-74) menyatakan bahwa:

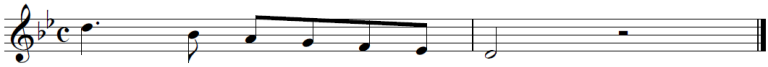
> ... karena penguasaannya terhadap musik klasik, Soenarno mengadaptasikan bentuk 'klasik' ke dalam keroncong. Saya tidak tahu klasik darimana, akan tetapi dimasukkan dan disesuaikan ke dalam akord komposisi keroncong... seperti *staccato, chromatic scale, tenuto* dan lain sebagainya... Soenarno adalah *trend setter*nya pemain *flute* keroncong di Indonesia... dan banyak ditiru gaya *flute*nya.

Berbagai dugaan bisa saja muncul, misalnya jika keroncong dipastikan telah muncul lebih awal di Kampung Tugu (Jakarta) dan pinggiran kota Surabaya (masyarakat Indo-Belanda), maka dapat dimungkinkan *prospel* juga telah ada. Kemungkinan ini kemudian dibantah oleh Andre Juan Michiels sebagai ketua Krontjong Tugu Jakarta. Andre menjelaskan bahwa:

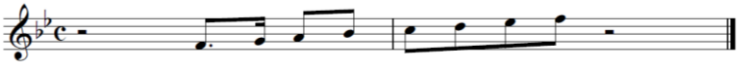
> Kalau Krontjong Tugu, setahu saya awalnya tidak mengenal istilah *voorspel* atau *prospel,* karena saat kemunculannya hanya memainkan dalam 'tiga jurus' dengan intro yang sangat sederhana dan cenderung musiknya untuk mengiringi pesta. . . . Sepertinya

voorspel atau prospel merupakan pengembangan gaya krontjong asli 'aliran' gaya Solo ('*trulungan*').[31]

Guido Quiko[32] juga menegaskan hal yang serupa dari penjelasan Andre di atas dan kemudian memberikan contoh lagu keroncong Tugu pada album "de Tugu" tahun 1971 oleh Orkes Poesaka Krontjong Moresco Toegoe pimpinan Jacobus Quiko[33] yang disponsori oleh UNESCO World Music, yakni lagu Moresco dan Cafrinho. Victor Ganap juga memberi keterangan pada bukunya, bahwa melodi intro dan *interlude* instrumental dibawakan amat sederhana, karena pemusik *Krontjong Toegoe* tidak terbiasa menampilkan solo instrumen yang lebih rumit (2011: 218), seperti.



Gambar 1. Permainan introduksi biola lagu Kr. Tugu.
(Repro, Victor Ganap 2011: 218)



Gambar 2. Permainan *interlude* biola lagu Kr. Tugu.
(Repro, Victor Ganap 2011: 218)

Keadaan di Surabaya juga serupa halnya dengan Jakarta, Isfanhari berpendapat bahwa:

[31] Andre Juan Michiels. Wawancara, 01 Agustus 2016.

[32] Guido Quiko. Wawancara, 21 September 2016 via telepon. Pimpinan Keroncong Tugu Cafrinho Generasi ke IV. Lagu tersebut dapat di lihat melalui Youtube agar pembaca dapat mengetahui dengan jelas bukti fisik lagu.

[33] Pimpinan Keroncong Tugu Cafrinho Generasi ke II (1935-1978).

> Surabaya pernah menjadi pusat budaya sebelum kemerdekaan, salah satunya musik keroncong yang digemari masyarakat 'menengah' Indo-Belanda di wilayah pinggiran kota... musiknya pada waktu itu masih sederhana. Keroncong kemudian lebih berkembang di Solo... karena Solo sebagai pusat budaya daerah termasuk keroncong di dalamnya, mungkin saja *prospel/voorspel* akarnya dari 'sana' (Solo).[34]

Pernyataan-pernyatan di atas juga diperkuat oleh penjelasan Tukiyo (pemain gitar/tokoh keroncong di Solo), Sarjoko (dosen dan pelaku keroncong di Surabaya) dan Danis (dosen dan pelaku keroncong di Surakarta) yang juga menyatakan hal serupa, bahwa *prospel* lahir ketika keroncong mengalami perkembangan di Solo pada saat era 50'an (termasuk di dalamnya era ROS). Kaswadi menambahkan bahwa:

> Satu-satunya (yang pertama kali) pemain 'klasik' waktu dulu yang suka bermain keroncong, yah dia itu Pak Narno (Sunarno). Sumbangsihnya dalam mencipta lagu dan memberi warna 'klasik' pada keroncong, bisa disenangi penikmatnya hingga yang setua ini masih suka merindukan keroncong jaman era 50'an. Bersama ROS dan Bintang Surakarta keroncong semakin berjaya dan diakui waktu itu.[35]

Soenarno sebagai tokoh keroncong, dibuktikan dengan rekaman Lokananta (pada saat memperkuat ROS) dan pernyataan-pernyataan dari beberapa sumber di atas, telah membawa (mengadaptasi) musik 'klasik' (bentuk *cadenza*) ke dalam permainan *prospel* sebagai ciri khas pada bagian pembuka keroncong asli.

[34] Isfanhari. Wawancara, 07 November 2015.
[35] Kaswadi. Wawancara, 13 Agustus 2016.

Adaptasi motif *prospel*

Ide munculnya *prospel* tidak terlepas dari kebiasaan-kebiasaan Soenarno dalam bermain musik klasik. Hal tersebut terkait dengan perspektif *long term memory* yang menjelaskan bahwa, kebiasaan dari 'alam bawah sadar' (ingatan) dapat membentuk karakter orang dalam menghasilkan karya. Sederhananya adalah, pencipta lagu terkadang membuat lagu yang mirip dengan karya yang sudah ada. Disadari atau tidak, hal tersebut bisa saja terjadi secara tidak sadar karena pencipta lagu pernah mendengarkan lagu yang memiliki motif serupa atau kebiasaan dalam membuat pola motif yang serupa.

Mengacu pada penjelasan Sunarto sebelumnya, bahwa *prospel* diadaptasi dari bentuk-bentuk *cadenza,* selain itu diperkuat oleh pendapat Danis yang menjelaskan bahwa musik 'klasik' (komposisi Barat) seperti Mozart, Bach dan Beethoven lebih disukai pada masyarakat keraton di Solo waktu itu.[36] Kedua pernyataan ini memiliki relasi saling menguatkan.

Terlebih dahulu makna *cadenza*[37] dijabarkan agar dapat 'mempersempit' proses pencarian repertoar komposisi musik 'klasik' yang memiliki hubungan dengan *prospel*. Banoe menjelaskan bahwa:

> *Cadenza* merupakan unjuk ketrampilan. Cenderung khusus bagi improvisasi seorang solis dalam suatu *concerto*,[38] baik berupa improvisasi murni tanpa teks maupun membaca teks secara *ad libitum* (sekehendak hati), pada saat mana orkes pengiring

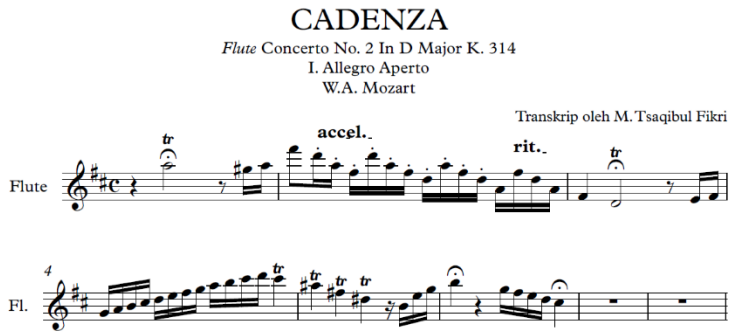
[36] Danis Sugiyanto. Wawancara, 09 Agustus 2016.

[37] Berasal dari istilah musik bahasa Itali.

[38] *Concerto* – konserto, merupakan bentuk musik komposisi untuk alat musik solo (pemain tunggal) dengan bersama diiringi orkes lengkap, biasanya terdiri dari atas 3 bagian mirip bentuk sonata, dikenal sebagai *concerto grosso* (konser besar), populer dalam abad ke 17-18 (Banoe, 2003: 92-93).

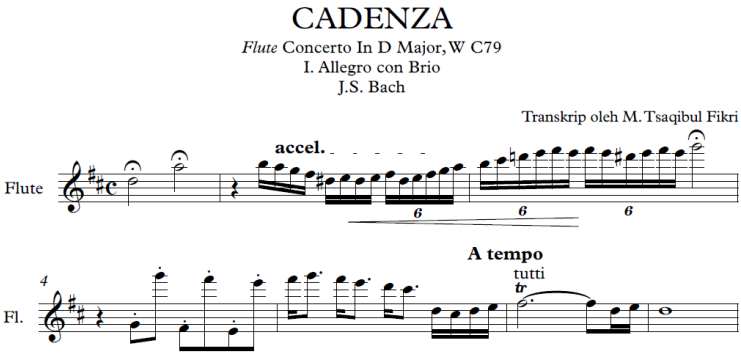
dalam keadaan *tacet* (diam) hingga pada saatnya bergabung kembali (2003: 69).

Dengan demikian, *cadenza* cenderung 'berada' pada sebuah bentuk komposisi *concerto.* Peneliti kemudian mempersempit pada pencarian bentuk *cadenza* sebagai bagian *concerto* dari karya-karya Mozart, Bach dan Beethoven untuk pemain *flute.* Pemain *flute* ini didasarkan pada 'sosok' Soenarno. Akhirnya ditemukan beberapa repertoar *cadenza* yang serupa dengan *prospel,* di antaranya: *Flute Concerto no. 2 in D Major, K314* karya dari W.A. Mozart dan *Flute Concerto in D Major, W C79* karya dari J.S. Bach.[39] Kedua contoh ini memiliki struktur yang serupa dengan *pospel,* dapat digambarkan pada transkrip notasi sebagai berikut:



Gambar 3. Penggalan *cadenza* bagian I karya Mozart.

[39] Perlu dipertegas kembali bahwa *cadenza* merupakan improvisasi pemain, maka dengan judul karya yang sama bisa jadi bentuk *cadenza*nya berbeda. Meskipun demikian, dengan penyaji yang berbeda, tema dan suasana *cadenza* tetap serupa.



Gambar 4. Penggalan *cadenza* bagian I karya J.S. Bach.

Unsur unjuk keterampilan pada *prospel* sesuai dengan arti kata dari *cadenza.* Hal ini membuktikan bahwa, selain fungsi *prospel* sebagai pembuka lagu kehadirannya juga digunakan untuk ajang unjuk kemampuan diri secara personal (kemampuan solis). Selain itu, c*adenza* dimainkan dalam kondisi pemain pengiring diam (*tacet*), serupa dengan *prospel* yakni saat pemain melakukan eksplorasi melodi, pemain lainnya (*combo*) dalam keadaan *tacet.*

Perbedaan antara *cadenza* dan *prospel* dapat dilihat pada waktu disajikannya eksploradi melodi. Jika *cadenza* cenderung pada pertengahan/ menjelang akhir komposisi, *prospel* disajikan sebagai pembuka lagu. Selain itu, dari segi jenis komposisi; *cadenza* cenderung muncul pada sebuah *concerto,* sedangkan *prospel* cenderung muncul pada keroncong asli. *Prospel* cenderung disajikan dengan tiga bagian secara langsung, sedangkan dalam sebuah *movement* (*concerto*) dimainkan pada awal/tengah/akhir komposisi. Dari segi unjuk kemampuan, pada *cadenza* improvisasi didasarkan dari kemampuan pemain sekehendaknya, sementara pada

prospel cenderung memiliki pola dari vokabuler yang sudah ada.

Berdasarkan hasil riset dan identifikasi, maka ditemukan bahwa bentuk *prospel,* merupakan adaptasi dari *cadenza* dengan mengembangkan beberapa hal, diantaranya: penggunaan ornamen; penonjolan teknik-teknik permainan seperti *arpeggio, trill, staccato, glissando, tremolo*. Penggunaan teknik-teknik dan ornamen inilah yang diadaptasi menjadi bagian *prospel* sehingga menjadi daya tarik pada keroncong asli.

Misi tersembunyi *prospel*

Misi tersembunyi Soenarno adalah untuk mengangkat citra keroncong asli agar mampu menjadi perhatian secara nasional dan menunjukkan kepada orang elite (kalangan atas) dan Belanda waktu itu (dekade 50'an) bahwa, keroncong berkualitas seperti halnya musik klasik Barat. Secara tidak sadar, dengan adanya berbagai kreatifitas yang dimunculkan, keroncong kemudian dinilai semakin bergengsi. Hal ini, terbukti dengan adanya pengakuan berbagai pihak pelaku, pengamat dan penikmat keroncong terhadap kualitas keroncong di zaman ROS dipimpin oleh Soenarno. Bukti lainnya bahwa rekaman ROS tersebar luas di berbagai daerah, serta gaya keroncong ROS (*soloan*) banyak mempengaruhi gaya keroncong di berbagai daerah bahkan menjadi barometer acuan (pedoman) bermain keroncong pada era keemasan secara nasional.

Melalui lagu-lagu keroncong asli yang disebarkan RRI dan situasi politik pada waktu itu, *prospel* dalam hal ini mampu menyebar dan diketahui di berbagai daerah. Terbukti di berbagai daerah, *prospel* juga disajikan sebagai pembuka lagu keroncong. Hal tersebut menjelaskan bahwa, ROS sebagai *'babon'* (acuan) keroncong pada waktu itu diikuti gaya

permainannya oleh keroncong lainnya di Surakarta dan sekitarnya. Begitu halnya *prospel* ketika dimunculkan pada keroncong asli, maka grup orkes lainnya juga meniru/ikut menyajikannya.

Dengan demikian, *prospel* erat kaitannya pada keroncong asli yang semakin populer di era 50-60'an. Soenarno sebagai pencetusnya memiliki misi tersembunyi untuk mengangkat citra musik keroncong ke arah lebih setingkat dengan musik klasik Barat waktu itu. Dengan menampilkan kemampuan penguasaan instrumen melalui teknik-teknik permainan pada *prospel,* kualitas keroncong semakin diakui oleh berbagai pihak. *Prospel* kemudian menarik perhatian untuk diikuti oleh berbagai grup orkes keroncong dalam menyajikan lagu keroncong. Selanjutnya, *prospel* tersebar di berbagai daerah yang identik dengan pembuka lagu keroncong asli dan diikuti oleh orkes keroncong lainnya.

Penutup

Sunarno dengan latarbelakang sebagai pemain *flute* musik klasik orkes keraton Surakarta, merupakan tokoh yang memunculkan *prospel* pada keroncong asli sejak tahun 50'an. Kemunculan *prospel* merupakan hasil interpretasi Sunarno terhadap bentuk *cadenza.* Hal tersebut tentunya terkait dengan pengetahuan dan pengalamannya dalam menguasai musik Barat.

Pada era 60-70'an *prospel* kemudian semakin menjadi 'kokoh' dan identik dengan pembuka keroncong asli. Penyempurnaan *prospel* kemudian terjadi dengan tersusunnya tiga bagian menggunakan pengakhiran kadens I-V-I dan adanya unsur ketiga pemain *filler* yang saling bergantian dalam menunjukkan kemampuan mengeksplorasi melodi.

Prospel, meskipun kehadirannya singkat sebagai pembuka lagu (identik pada keroncong asli), namun juga mampu menjadi primadona untuk menunjukkan jati diri/kemampuan pemain *filler* secara individu. Selain itu, keberadaannya menjadi sesuatu hal yang dinanti oleh penikmatnya sebagai salah satu pembuktian penilaian kualitas masing-masing grup (orkes keroncong).

Pada akhir penutup, *prospel* dalam tulisan ini dapat mendukung dan membuktikan kajian yang sudah ada, yakni musik keroncong merupakan *music hybrid* dari berbagai unsur yang ada. Perpaduan dari beragam motif, bagian, kearifan lokal, 'citarasa' dan ide gagasan melekat dan hadir dalam bentuk *prospel* untuk melengkapi keutuhan musik keroncong.

Daftar Pustaka

Akbar, Neo. "Perkembangan Musik Keroncong di Surakarta tahun 1920-1970." Ilmu Sejarah Fakultas Ilmu Sosial: Universitas Negeri Yogyakarta, 2013.

Any, Andjar, et al. *Musik Keroncong Menjawab Tantangan Jamannya* (Kumpulan tulisan tentang Keroncong). Surabaya: Direktorat Kesenian, 1997.

Banoe, Pono. *Kamus Musik.*Yogyakarta: Kanisius, 2003.

Becker, Judith. "Keroncong, Musik Populer Indonesia," *Asia Music VII, Vol. II* (1975): 15.

Ganap, Victor. *Krontjong Toegoe.* Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta (BP ISI), 2011.

_____ . "Pengaruh Portugis pada Musik Keroncong: (*Portuguese Influence to Kroncong Music*)," *Harmonia Jurnal* Pengetahuan dan Pemikiran Seni, Vol. VII No.2/Mei-Agustus 2006: 93-99.

JogloSemar, "Pejuang Keroncong di Era 1950-an." Edisi Rabu, 11 Mei 2016.

Kurniawan, Iwan Juni. “Peranan Soenarno dalam Perkembangan Keroncong di Surakarta 1950-2007.” Etnomusikologi ISI Surakarta, 2008.

Mack, Dieter. *Ilmu Melodi.* Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 1995a.

_____. *Sejarah Musik Jilid 4.* Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 1995b.

Manuel Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory World.* Oxford: Oxford University Press, 1990.

Tambajong, Japi. *Ensiklopedi Musik Jilid I.* Jakarta: PT. Cipta Api Pustaka, 1997.

Yampolsky, Philip. *Lokananta: A Discoghaphy of the National Recording Company of Indonesia 1957-1985.* Wisconsin: Biblioghraphy 10 – Center for Southeast Asian Studies University of Wisconsin, 1987.

Biodata Penulis

Mohammad Tsabiqul Fikri, S.Pd.,M.Sn., lahir di Gresik 8 Agustus 1992. Alamat rumah di Jl. Raya Pasar Duku no. 04 RT/RW 004/005 Desa Sembungan Kidul Kecamatan Dukun Kabupaten Gresik. S1 Pend. Sendratasik UNESA, S2 Pengkajian dan Penciptaan Seni ISI Surakarta. Pekerjaan: Dosen di IAI SUNAN GIRI BOJONEGORO. Judul Skripsi : Tinjauan Estetika Musik Pada Lagu KANAYA karya Diwaman Krisnowo Adji yang dimainkan oleh Sa’Unine String Orchestra. Judul tesis, *Prospel*: kemunculannya pada musik keroncong di Surakarta. Pengalaman penelitian: 1. Lagu-Lagu Grup Musik Alfun Nada “Pondok Pesantren Sunan Drajat” dalam kajian Musik Spiritual (Ketua-2013), 2. Kesenian Tayub Khas Lamongan (Pembantu Peneliti – 2012). Pengalaman pengabdian kepada masyarakat: Pelatihan Kesenian Pencak

Macan Pada Generasi Muda di Kabupaten Gresik dalam Rangka Pelestarian Kesenian Tradisional (Ketua – 2013). Alamat email: Fikritsaqibul@gmail.com, hp. 081271868167.

Wayang Jawa Timuran Lakon Gandamana Luweng (Kajian Struktur Dan Makna)

Andini Shinta Kurniawati
Andinishinta96@gmail.com
Program Studi Pendidikan Seni Budaya
Pascasarjana Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Wayang, sebagai salah satu bentuk kesenian klasik tradisional yang oleh pecintanya dikatakan mempunyai nilai adiluhung, banyak mempengaruhi tata nilai kehidupan Jawa khususnya dan masyarakat pada umumnya. Orang Jawa begitu percaya adanya perlambang, simbolisasi ataupun filsafat hidup yang berupa mitos pada satu lakon wayang. Salah satu lakon wayang yang cukup menarik perhatian adalah lakon wayang dengan judul "Gandamana Luweng". Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan pendekatan interpretatif. Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa struktur lakon Gandamana Luweng terdiri atas sinopsis, penjabaran lakon, penokohan, alur, setting, dan tema cerita. Lakon Gandamana Luweng ini memiliki makna bahwa jika dalam suatu Negara para rakyatnya bermoral lemah tidak mempunyai kekuatan dan keberanian apalagi kesadaran apa arti hidup ini maka hancurlah Negara itu. Lakon Gandamana Luweng memiliki struktur lakon cukup menarik yang dikemas dalam durasi tampilan 60 menit, sedangkan dengan adanya makna simbolik yang terkandung diharapkan para pelaku hidup ini akan sadar tentang pentingnya saling mengerti, menyadari tentang hidup dan kehidupan di dunia.

Kata kunci: *Wayang, Lakon, Gandamana Luweng*

Pendahuluan

Jawa Timur sebagai salah satu wilayah yang kaya dengan seni dan budaya, berusaha untuk menggali, melestarikan, serta mengembangkan khasanah budaya yang beraneka ragam. Usaha pelestarian yang tidak ternilai harganya pada dasarnya mengandung manfaat yang sangat berarti bagi kelangsungan hidup seni budaya itu sendiri. Kesenian merupakan unsur yang paling utama dari kebudayaan nasional. Kedudukan kesenian yang sangat penting itu menuntut pengembangan yang selaras dengan usaha pengembangan kebudayaan nasional, karena pada dasarnya kebudayaan nasional adalah kesatuan besar yang terdiri dari berbagai macam budaya daerah, termasuk di dalamnya kesenian daerah ataupun kesenian tradisional.

Salah satu kesenian tradisional yang hidup dan berkembang di lingkungan masyarakat di Jawa Timur, misalnya kesenian wayang kulit. Dalam Bahasa Jawa, kata wayang berarti “bayangan”. Jika ditinjau dari arti filsafatnya “wayang” dapat diartikan sebagai bayangan atau merupakan pencerminan dari sifat-sifat yang ada dalam jiwa manusia. Wayang, sebagai salah satu bentuk kesenian klasik tradisional yang oleh pecintanya dikatakan mempunyai nilai *adiluhung,* banyak mempengaruhi tata nilai kehidupan Jawa khususnya dan masyarakat pada umumnya.

Cerita, sangat penting dalam pertunjukan wayang kulit. Begitupun orang Jawa begitu percaya adanya perlambang, simbolisasi ataupun filsafat hidup yang berupa mitos pada satu lakon wayang (Sumaryono, 2007:184). Salah satu lakon wayang yang cukup menarik perhatian penulis adalah lakon wayang dengan judul “Gandamana Luweng”. Lakon ini disajikan oleh Ki Pringgo Jati Rahmanu, dalang muda asal

Sidoarjo yang kini berusia 22 tahun dalam Festival Dalang Muda Nasional tanggal 17 sampai 20 November 2016 di Jakarta. Dengan lakon yang dibawakannya ini, Pringgo berhasil mengharumkan nama Jawa Timur dalam festival nasional dan menjadi penyaji lakon terbaik. Penyajian lakon Gandamana Luweng berdurasi kurang lebih 60 menit ini, mempunyai naskah cerita yang didalamnya mengandung pesan atau nilai-nilai ajaran hidup bagi masyarakat.

Melihat wayang yang berisi nilai-nilai ajaran hidup dan wayang sebagai tuntunan, maka tidaklah aneh jika wayang dijadikan sebagai media pendidikan serta dijadikan tuntunan hidup, khususnya orang Jawa. Ada yang menarik lagi yang membuat wayang dipilih sebagai salah satu objek kajian, yaitu karena minat generasi muda terhadap apresiasi sastra khususnya wayang ini sangat rendah. Mereka menganggap bahwa pertunjukan wayang itu adalah pertunjukan wayang kuno. Apalagi bahasa yang digunakan pun biasanya sangat susah dipahami oleh generasi muda. Berdasarkan latar belakang diatas, maka penulis tertarik untuk mengkaji tulisan ini dalam bentuk artikel yang berjudul "Wayang Jawa Timuran Lakon Gandamana Luweng" dengan kajian struktur lakon dan makna simbolik.

Pembahasan

Struktur Lakon Gandamana Luweng

Sinopsis Lakon atau Cerita

Gandamana seorang ksatria sejati penuh lika liku dalam hidupnya. Gandamana selalu menegakkan kebenaran tak peduli siapapun pasti dimusnahkan musuh atau saudara, teman atau tetangga. Yang dibicarakan adalah kebenaran, dan kebatilan adalah musuhnya. Kadang kejahatan telah terhias rapi dalam kedok dan bungkus untuk menyembunyikan keasliannya. Tetapi Gandamana tak mengenal basa basi.

Berani karena benar dan takut karena salah. Perjuangan Gandamanadalam menegakkan kebenaran ibarat air yang mengalir tak terhenti yang merusak tatanan harus ditiadakan.

Penjabaran Lakon atau Cerita

Katon goreh nyleneh lagak lugon lan lageyane si Haryo Suman, amenggalih kamulyan gesangipun ing tembe. Gia Suman sowan ngarsane Prabu Pandhu nggawe rekadaya murih Patih Gandamana lengser saka palungguhan kepatihan ing Negara Ngastina. Kanti layang pinaringan Prabu Kala Trembaka den owahi wujud layang penantang tumrap Negara Ngastina lan Prabu Pandhu, kagiat Prabu Pandhu Dewayana den utus Patih Gandamana njatakno ponang kintaka menyang ngarsaning Prabu Kala Trembaka ing Negara Pringgodani. Ing kono Suman uga nyuwun pamit medhal paseban njawi den dhisiki lakune Gandamana menyang Negara Pringgodani, kepanggih Prabu Kala Trembaka, Suman ngedu kumbo yen to layang saka Prabu Kala Trembaka ora ditampa dening Prabu Pandhu.

Awit telung pasewakan iki Prabu Trembaka ora prapteng Negara Ngastina, Prabu Trembaka sing didakwa bakal medhot taline kekadhangan. Malah keporo wus merintah Patih Gandamana ijen tanpa wadyabala bakal ngasorno kawibawaane Prabu Trembaka. Merga salah tompo ungkasane rembag, konco bakah antarane raden arimba lan Patih Gandamana. Raden Arimba kasor ing yudo kepranggul Haryo Suman, Raden Arimba ra trimo banjur dipenggak marang Haryo Suman. Nek kalah okol nggunakno akal murih patine Gandamana ing Negara Pringgodani kudu direkadaya, jeneng sira

Arimba enggalo ngutus wadyabala Pringgodani gawe luwengan banjur ditutup nganggo gegodongan. Majune Reden Arimba mancing Patih Gandamana supaya nguber playune, lena sang Gandamana kacemplung sajroning luweng, banjur den krocok watu lawan wadyabala Pringgodani.

Raden Suman bungah penggalihe awit gandamana tumekeng lampus, Raden Suman wangsul ing Gajah Hoya nyuwun pangestu menyang Dewi Gendari lan Adipati Drestaratsa yen to deweke siap nglungguhi komplange kepatihan Negara Ngastina. Gandamana kang lemah dayane gio ngerapal aji sulung jaya yen ngasor ing yudo den sumbari musuh bisa santosa maneh kekuatane, watu den pancal mbledos saka jero luweng, duko sang Gandamana. Den trajang prajurit Pringgodani, majune Prabu Trembaka tandhing yudo klawan Patih Gandamana, den ajar nanging Patih Gandamana ora males babar pisan malah arso atur sembah marang Prabu Trembaka, lajeng ngedalaken nawala. Ngerti yen surat iki ono sing ngadu kumbo supaya Prabu Kala Trembaka lan Prabu Pandhu congkrah, Gandamana nyuwun pamit. Ngupadi sinten ingkang cumantaka ngowahi isine nawala.

Gantio cinarito ingkang wonten kadipaten Gajah Hoya, Dewi Gendari lan Patih Drestarasta kehadep ingkang rayi Haryo Suman. Dereng pantoro dangu imbal wacana den saut Haryo Suman kelawan Patih Gandamana den ajar nganti cuklek bebalunge nganti cacat wujude. Ngerti Gandamana tego mrawasa Haryo Suman, Dewi Gendari matur ing ngarsane rayi Prabu Pandhu, abot sedulur opo abot patih, nek abot sedulur patih gandamana kudu dipidana, ning nek abot patih becik aku bali menyang plasa jenar.

Lajeng Prabu Pandhu mapak lakune Gandamana njabel palungguhane saka kepatihan bakal den ganti

kelawan Haryo Suman lan Gandamana den tundung saka Negara Ngastina ojo pisan-pisan bali sepet aku nyawang Gandamana kang nduweni watak tego mentolo. Patih Gandamana nompo ucape Prabu Pandu lan ora bakal bali lan ngaton saka Negara Ngastina, nanging layang kang wes direkadaya mau den aturno marang Parbu pandu den cethakno yen to laying iku direkadaya kelawan Haryo Suman supaya ndadekno congkrah ing natarane sedulur Prabu Pandu dan Kala Trembaka. Getun eduwung Prabu Pandu ndulu nawala kang direkadaya kelawan Haryo Suman, Suman lan Dewi Gendari bungah penggalihe mbesuk yen patihe Haryo Suman tertentu sata Kurawa bakal urip mulyo, jaman saiki yen ora direwangi tipu daya ndadung alus jala sutra ora bakal oleh opo-opo, jamane jaman edan yen ora edan ora keduman.

Terlihat tidak seperti biasanya si Haryo Suman yang sedang memikirkan masa depan kehidupannya. Berangkatlah Suman ke hadapan Prabu Pandhu dengan segala kejulikannya (tipu daya) mengadu domba Patih Gandamana supaya jatuh jabatannya sebagai patih di Negara Ngastina. Dengan sebuah surat pemberian Prabu Kala Trembaka diubah berupa surat penantang untuk Negara Ngastina dan Prabu Pandhu, diutuslah Patih Gandamana untuk menyatakan langsung surat tersebut ke hadapan Prabu Kala Trembaka di Negara Pringgodani. Disitu Raden Suman juga ijin pamit keluar kraton didahului jalannya Patih Gandamana yang hendak ke Negara Pringgodani dan bertemu dengan Prabu Kala Trembaka, Raden Suman menipu bawasannya surat dari Prabu Trembaka tidak diterima oleh Prabu Pandhu.

Sebab tiga kali pertemuan ini Prabu Trembaka tidak hadir di Negara Ngastina, Prabu Trembaka yang disebut akan memutuskan tali persaudaraan. Malah sudah memerintah Patih Gandamana sendiri tanpa prajurit yang akan

mengalahkan kekuasaan Prabu Trembaka. Marah Prabu Trembaka memerintah putranya Raden Arimba untuk menghadang Patih Gandamana. Karena kesalahpahaman terjadilah peperangan antara Raden Arimba dengan Patih Gandamana. Raden Arimba kalah dalam peperangan melawan Patih Gandamana, Raden Arimba tidak terima, lalu dicegah oleh Haryo Suman. Kalau kalah otot menggunakan akal supaya mati Gandamana di Negara Pringgodani harus dijebak, kamu Raden Arimba cepat memberi perintah kepada prajurit Pringgodani untuk membuat sumur yang ditutup cengan dedaunan. Majunya Raden Arimba memancing Gandamana supaya mengejar larinya, namun karena ketidakwaspadaan Gandamana membuat dirinya terjebak kedalam sumur lalu ditutup bebatuan oleh prajurit Pringgodani

Raden Suman senang hatinya karena Gndamana menemui ajalnya, Raden Suman pulang ke kadipaten Gajah Hoya meminta restu kepada Dewi Gendari dan Adipati Drestarastra bersiap untuk menjadi patih di Negara Ngastina. Gandamana yang lemah dayanya langsung menggunakan aji sulung jaya yang efeknya ketika kalah berperang jika diremehkan lawan bisa pulih kembali kekuatannya, batu ditendang ,meledak dari dalam sumur, marah Gandamana. Dihabisi Prajurit pringgodani, majulah Prabu Trembaka perang melawan Patih Gandamana, dihajar oleh Prabu Trembaka tapi Gandamana tidak membalas sama sekali, malah mengaturkan sembah kepada Prabu Trembaka lalu mengeluarkan surat. Begitu tahu surat ini ada yang merekayasa dan mengadu domba antara Prabu Trembaka dan Prabu Pandu supaya tidak rukun pamitlah sang Gandamana mencari orang yang telah berani menghasut melalui surat tersebut.

Berganti cerita yang berada di kadipaten Gajah Hoya, Dewi Gendari dan Patih Drestarata didatangi oleh adiknya Haryo Suman. Belum sampai lama berbicara disahutlah Haryo

Suman dipukuli oleh Patih Gandamana sampai patah tulangnya hingga cacat tubuhnya. Mengetahui Patih Gandamana tega menghajar Haryo Suman, Dewi Gendari menemui Prabu Pandhu ,mengatakan mementingkan saudara atau patih, jika peduli kepada saudara Patih gandamana harus dihukum seberat-beratnya, kalau lebih peduli kepada patih lebih baik aku pulang ke Plasa Jenar.

Lalu Prabu Pandu menyusul Patih Gandamana mencabut jabatannya dari kepatihan Negara Ngastina akan diganti oleh Haryo Suman dan Gandamana diusir dari Negara Ngastina, jangan sekali-kali kembali benci melihat Patih Gandamana yang mempunyai watak tega. Patih Gandamana menerima ucap dari Prabu Pandu dan tidak akan kembali lebih-lebih terlihat di Negara ngastina, tetapi surat yang sudah dirubah oleh Haryo Suman dikembalikan pada Prabu Pandhu dan dijelaskan kalau surat tadi diubah oleh Haryo Suman supaya terjadi congkrah antara Prabu Pandu dan Prabu Kala Trembaka. Menyesal sekali Prabu Pandu melihat surat yang dirubah oleh Haryo Suman, Suman dan Dewi Gendari senang sekali hatinya besok jika patihnya Haryo Suman pasti keluarga Kurawa akan hidup mulya, jaman sekarang kalau tidak menggunakan tipu daya tidak akan dapat apa-apa, jamannya jaman gila, jika tidak gila tidak dapat apa-apa

Penokohan

Bila ditinjau dari judul lakonnya, tentu tokoh utama dalam cerita ini adalah Patih Gandamana. Selain tokoh utama tersebut juga terdapat tokoh-tokoh tambahan seperti Patih Haryo Suman, Prabu Pandhu, Prabu Kala Trembaka, Raden Arimba, Dewi Gendari, Adipati Drestarasta. Berikut ini akan dijelaskan penokohan dalam lakon wayang Gandamana luweng. Penyajian data diperoleh dari penggambaran secara

langsung. Perwatakan yang dimiliki oleh para tokoh itu sangat berbeda antara tokoh satu dengan yang lain. Hal itu bisa dilihat dari ucapan atau perilaku yang dilakukan oleh para tokoh tersebut.

Tabel :Ucapan dan Perilaku Tokoh

Tokoh	Watak	Indikator	Terjemahan
Patih Gandamana	Pemberani, tidak mudah menyerah	*Gandamana kang lemah dayane gio ngerapal aji sulung jaya yen ngasor ing yudo den sumbari musuh bisa santosa maneh kekuatane, watu den pancal mbledos saka jero luweng,*	Gandamana yang lemah dayanya langsung menggunakan aji sulung jaya yang efeknya ketika kalah berperang jika diremehkan lawan bisa pulih kembali kekuatannya, batu ditendang ,meledak dari alam sumur,
Patih Haryo Suman	Licik, penipu	*-Gia Suman sowan ngarsane Prabu Pandhu nggawe rekadaya murih Patih Gandamana lengser saka palungguhan kepatihan ing*	-Berangkatlah Suman ke hadapan Prabu Pandhu dengan segala kejulikannya (tipu daya) mengadu domba Patih Gandamana supaya jatuh jabatannya sebagai patih di Negara

Tokoh	Watak	Indikator	Terjemahan
		Negara Ngastina. *- Suman ngedu kumbo yen to layang saka Prabu Kala Trembaka ora ditampa dening Prabu Pandhu*	Ngastina -Raden Suman menipu bawasannya surat dari Prabu trembaka tidak diterima oleh Prabu Pandhu
Prabu Pandhu	Mudah dipengaruhi	*Prabu Pandhu mapak lakune Gandamana njabel palungguhane saka kepatihan bakal den ganti kelawan Haryo Suman*	Prabu Pandu menyusul Patih Gandamana mencabut jabatannya dari kepatihan Negara Ngastina akan diganti oleh Haryo Suman
Prabu Kala Trembaka	Pemarah	*Duka Prabu Trembaka ngutus putrane Raden Arimba supaya nyegat lakune Patih Gandamana*	Marah Prabu Trembaka memerintah putranya Raden Arimba untuk menghadang Patih Gandamana
Raden Arimba	Licik	*Majune Reden Arimba mancing Patih Gandamana supaya nguber playune, lena sang Gandamana kacemplung*	Majunya Raden Arimba memancing Gandamana supaya mengejar larinya, namun karena ketidakwaspadaan Gandamana membuat dirinya

Tokoh	Watak	Indikator	Terjemahan
		sajroning luweng, banjur den krocok watu lawan wadyabala Pringgodani	terjebak kedalam sumur lalu ditutup bebatuan oleh prajurit Pringgodani
Dewi Gendari	Licik, tidak tegaan	*-Suman lan Dewi Gendari bungah penggalihe mbesuk yen patihe Haryo Suman tertentu sata Kurawa bakal urip mulyo* *- Dewi Gendari matur ing ngarsane rayi Prabu Pandhu, abot sedulur opo abot patih, nek abot sedulur patih gandamana kudu dipidana,*	-Suman dan Dewi Gendari senang sekali hatinya besok jika patihnya Haryo Suman pasti keluarga Kurawa akan hidup mulya - Dewi Gendari menemui Prabu Pandhu ,mengatakan mementingkan saudara atau patih, jika peduli kepada saudara Patih gandamana harus dihukum seberat-beratnya

Alur Cerita

Di dalam lakon Gandamana Luweng alur yang digunakan adalah alur campuran dimana alur campuran merupakan suatu perpaduan antara alur kronologis dan alur tidak kronologis. Proses penceritaannya dapat dimasukan ke dalam beberapa tahap yaitu pada tahap pemaparan, tahap

penggawatan, tahap penanjakan, tahap klimaks atau puncak, dan tahap peleraian. Berikut merupakan penjelasannya: 1) Tahap Pemaparan, tahap ini merupakan tahap pembukaan cerita, pemberian informasi awal. Tahapan ini berfungsi sebagai landasan dan tumpuan cerita yang akan dikisahkan dalam tahapan berikutnya. Tahap pemaparan di dalam lakon Gandaman Luweng dapat diketahui melalui bagian prolog drama dan babak I. Di dalam prolog drama dan babak I drama tersebut bermula dari keinginan Patih Haryo Suman untuk mengadu domba Patih Gandamana supaya jatuh jabatannya sebagai patih di Negara Ngastina. 2) Tahap Penggawatan, tahap kemunculan konflik. Dari tahapan ini konflik akan berkembang atau dikembangakan menjadi konflik-konflik pada tahapan berikutnya. Dalam lakon Gandamana Luweng, tahap penggawatan ada beberapa permasalahan antara tokoh-tokohnya, dimana permasalahan dan konflik tersebut merupakan pembangun tahap penggawatan di dalam lakon ini. Tahap penggawatan sudah mulai nampak pada adegan Patih Haryo Suman menipu bawasannya surat dari Prabu Trembaka tidak diterima oleh Prabu Pandhu. 3) Tahap Penanjakan, tahap ini merupakan tahap peningkatan konflik dimana konflik yang muncul dalam pada tahapan sebelumnya semakin berkembang kadar intensitasnya. Peristiwa-peristiwa dramatik yang menjadi inti cerita semakin mencekam, menegangkan dan mengarah ke arah klimaks, dan tidak dapat dihindari. Dalam lakon Gandamana Luweng tahap penanjakan mulai muncul ketika adegan majunya Raden Arimba memancing Gandamana supaya mengejar larinya, namun karena ketidakwaspadaan Gandamana membuat dirinya terjebak kedalam sumur lalu ditutup bebatuan oleh prajurit Pringgodani. 4) Tahap Klimaks, Tahap ini merupakan merupakan tahap yang menunjukan konflik dan pertentangan-pertentangan yang terjadi ditimpakan

kepada para tokoh cerita mencapai titik intensitas puncak. Tahap klimaks atau puncak dalam lakon Gandamana Luweng terjadi ketika cerita telah berada di kadipaten Gajah Hoya, Dewi Gendari dan Patih Drestarata didatangi oleh adiknya Haryo Suman. Belum sampai lama berbicara disahutlah Haryo Suman dipukuli oleh Patih Gandamana sampai patah tulangnya hingga cacat tubuhnya. 5) Tahap Peleraian, konflik yang telah mencapai klimaks diberi penyelesaian, ketegangan dikendorkan konflik-konflik yang lain, sub-konflik atau konflik-konflik tambahan, jika ada juga diberi jalan keluar dan cerita diakhiri. Tahap peleraian pertama diawali ketika Dewi Gendari menemui Prabu Pandhu ,mengatakan mementingkan saudara atau patih. Peleraian beriktnya terjadi ketika surat yang sudah dirubah oleh Haryo Suman dikembalikan pada Prabu Pandhu dan dijelaskan kalau surat tadi diubah oleh Haryo Suman supaya terjadi congkrah antara Prabu Pandu dan Prabu Kala Trembaka.

Latar atau *setting*

Latar atau setting merupakan tempat terjadinya kejadian-kejadian yang diceritakan oleh pengarang. Latar juga berfungsi untuk menghidupkan suatu cerita dan untuk membawa pembaca kepada keadaan yang dilukiskan pengarang, latar dapat berupa 1) Latar tempat, disini dimaksudkan adalah untuk mengetahui tempat terjadinya kejadian yang diceritakan oleh pengarang atau dalam penelitian ini seorang sutradara. Tempat kejadian atau peristiwa yang terjadi pada lakon Gandamana Luweng adalah sebagai berikut: Negara Ngastina, Negara Pringgodani, Kadipaten Gajah Hoya, sumur atau *luweng.* 2) Latar waktu, yang terdapat dalam lakon Gandamana Luweng yang sering digunakan adalah keterangan waktu seperti pengguna kata penunjuk waktu yang telah berlalu atau lampau seperti: telung

pasewakan iki, kemudian penggunaan keterangan waktu sekarang seperti jaman saiki, dan penggunaan keterangan waktu yang akan datang atau belum terjadi seperti sesuk.

Tema

Setelah menganalisis lakon wayang Gandamana Luweng, maka dapat diambil simpulan bahwa tema yang diambil adalah perjuangan. Patih Gandamana menghadapi lika-liku dalam hidupnya untuk berjuang menegakkan kebenaran tak peduli siapapun pasti dimusnahkan, entah itu musuh atau saudara.

Makna Simbolik Lakon Gandamana Luweng

Lakon Gandamana Luweng ini meliputi pemaknaan semiotika menyangkut aspek budaya, adat-istiadat atau kebiasaan masyarakat. Oleh karena itu penulis mengkaji makna yang terkandung dalam lakon menggunakan teori semiotika bagian semantik yang berkenaan dengan makna dan konsep. Semantik sendiri terbagi menjadi beberapa bagian salah satunya semantik simbolik, yaitu suatu simbolisasi yang memiliki makna atau pesan tertentu.

Lakon Gandamana Luweng memiliki makna simbolik yang tersirat atau tidak terungkap secara langsung dalam isi cerita. Dalam pembahasan isi cerita yang telah diungkap pada bab sebelumnya, menunjukkan lakon Gandamana Luweng ini memiliki makna bahwa jika dalam suatu Negara para rakyatnya bermoral lemah tidak mempunyai kekuatan dan keberanian apalagi kesadaran apa arti hidup ini maka hancurlah Negara itu. Karena keberhasilan suatu Negara di masa depan tergantung rakyatnya mengetahui tentang arti hidup. Jika para rakyat tidak memperbaiki moralnya, dan mau belajar dari kesalahan apalagi bersikap tamak, kalau sudah

begini sumbangan apa yang akan diberikan terhadap Negara ini.

Penutup

Lakon Gandamana Luweng memiliki struktur lakon cukup menarik yang dikemas dalam durasi tampilan 60 menit dan mengandung makna bahwa jika dalam suatu negara para rakyatnya bermoral lemah tidak mempunyai kekuatan dan keberanian apalagi kesadaran apa arti hidup ini maka hancurlah negara itu. Dengan adanya lakon wayang Gandamana Luweng ini diharapkan para pelaku hidup ini akan sadar tentang pentingnya saling mengerti, menyadari tentang hidup dan kehidupan di dunia ini, sebagai benteng kekuatan untuk memperkokoh Negara dalam menghadapi tantangan apapun.

Daftar Rujukan

Creswell, John W. 2015. *Penelitian Kualitatif & Desain Riset: Memilih Di Antara Lima Pendekatan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar

Djelantik. 1992. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika Jilid II: Falsafah Keindahan dan Kesenian*. Denpasar: STSI Denpasar

Jones, Pip. 2016. *Pengantar Teori-Teori Sosial.* Jakarta: Yayasan Pustakan Obor Indonesia

Muelder Eaton, Marcia. 2010. *Persoalan-Persoalan Dasar Estetika*. Jakarta: Salemba Humanika

Rohidi, Tjetjep Rohendi. 2011. *Metodologi Penelitian Seni*. Semarang: Cita Prima Nusantara

Sumaryono. 2007. *Jejak dan Problematika Seni Pertunjukan Kita.* Yogyakarya: Prasista

Surwedi. 2014. *Jaman Antaraboga Layang Kandha Kelir: Kumpulan Lakon Wayang Kulit Purwa Jawa Timuran*. Yogyakarta: Buku Litera

Titien Martina, Ria. 2013. "Struktur Lakon Wayang Cekel Endralaya Karya R.M. Ismangun Danuwinata dan Ratnawati Rachmat". *Jurnal* (diterbitkan). Semarang: FBS UNNES

Biodata Penulis

Andini Shinta Kurniawati, dilahirkan di Surabaya Jawa Timur 7 Agustus 1994. Anak sulung dari dua bersaudara pasangan Bapak Kasnadi dan Ibu Eni Sri Wahyuni Purwanti. Ia memulai pendidikan sekolah dasar di SDN Simomulyo IV Surabaya tamat tahun 2006. Kemudian melanjutkan ke SMP Negeri 25 Surabaya tamat tahun 2009. Selanjutnya Andini melanjutkan pendidikan SMK Negeri 4 Surabaya jurusan Akuntansi tamat tahun 2012. Terlahir dari keluarga mayoritas berdarah seni menimbulkan ketertarikan Andini untuk melanjutkan pendidikan Sarjana di UNESA jurusan Sendratasik prodi pendidikan Sendratasik Kini Andini tercatat sebagai mahasiswa Pascasarjana Program Studi Pendidikan Seni Budaya UNESA.

Profesi yang dilakoni Andini saat ini adalah menjadi Pembina ekstrakulikuler tari di beberapa sekolah area Surabaya, menjadi asisten pelatih tari di PLT Rukun Mulyo, sanggar milik keluarganya, dan menjadi pengisi acara hiburan tari ataupun nyanyi di beberapa acara wedding dan lainnya. Keinginannya untuk menulis sudah ada sejak duduk di bangku sarjana, namun karena belum mendapat arahan dan support serta motivasi yang belum kuat maka keinginan itu terpendam. Karena itu kritik dan saran sangat diharapkan guna peningkatan kualitas dan penulisan selanjutnya. Untuk itu silahkan kirim kritik dan saran ke : andinishinta96@gmail.com.

KESENIAN JARANAN *JUR* NGASINAN DESA SUKOREJO KECAMATAN SUTOJAYAN KABUPATEN BLITAR

Dwi Zahrotul Mufrihah
mufriimup@gmail.com
Program Studi Pendidikan Seni Budaya Pascasrajana
Universitas Negeri Surabaya

Abstrak

Kesenian Jaranan Jur Ngasinan Kabupaten Blita memiliki keunikan dalam hal fungsi yang disesuaikan dengan kepercayaan masyarakat dan memiliki makna yang menarik. Berdasarkan latar belakang tersebut, peneliti mengajukan beberapa rumusan masalah yakni bagaimana fungsi dan makna yang terkandung dalam Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten Blitar. Adapun tujuan khusus dari penelitian ini adalah untuk mendeskripsikan fungsi dan makna simbolik Kesenian *Jur* Ngasinan Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten Blitar. Hasil penelitian yang telah diperoleh peneliti adalah makna "*Jur*"memiliki makna Jujur. Makna simbolik kegagahan prajurit Jenggolo dalam melakukan pencarian Dewi Sekartaji diperoleh dari tiap adegan, segi gerak, musik, tata busana, properti. Makna sesaji berkaitan dengan kehidupan masyarakat dan do'a yang digunakan memiliki makna ungkapan rasa syukur dan mohon perlindungan kepada Tuhan Yang Maha Esa. Kedua, memiliki fungsi sebagai sarana ritual, sebagai presentasi estetis, sebagai pengikat solidaritas kelompok masyarakat, dan sebagai media pelestarian budaya. Kedua, Dengan pemaparan demikian dapat disimpulkan kesimpulan bahwa kesenian tradisional Jaranan *Jur* Ngasinan memiliki berbagai fungsi dan memiliki makna simbolik tentang prajurit yang juga dikaitkan dengan nilai-nilai budaya masyarakat pendukungnya.

Kata Kunci: Makna,Fungsi, Jaranan *Jur* Ngasinan, Kesenian Blitar

Pendahuluan

Jaranan *Jur* Ngasinan berada di Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan merupakan salah satu kesenian tertua di Kabupaten Blitar (Wawancara, 04 Februari 2016). Awal kemunculan menurut Mardjuni pini sepuh dan pengendang Jaranan *Jur* Ngasinan pada tahun 1921. Terkait dengan hal itu perbedaan Jaranan *Jur* Ngasina*n* dengan Jaranan-jaranan di Kabupaten Blitar antara lain, 1) Jaranan *Jur* Ngasinan mempunyai bentuk penyajian masih "asli" tanpa ada pembaharuan dari awal muncul pada tahun 1921 hingga saat ini sesuai dengan nilai budaya masyarakat sekitar, 2) Jaranan *Jur* Ngasinan mempunyai fungsi selain sebagai "presentasi estetis" atau "tontonan" juga mempunyai fungsi sebagai ritual (Wawancara, 15 Oktober 2015). Masyarakat sekitar memiliki kepercayaan bahwa ketika mengadakan hajatan akan menampilkan Jaranan *Jur* Ngasinan sebagai "nadzar" rasa syukur kepada Tuhan Yang Maha Esa tetapi ketika "nadzar" tersebut tidak dilaksankan akan terjadi sebuah musibah.

Latar belakang kesenian Jaranan Ngasinan di Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten Blitar menurut Mardjuni memiliki keterkaitan dengan cerita rakyat tentang Dewi Sekartaji putra Ratu Lembu Amilahur dari Keraton Jenggolo yang melarikan diri sampai ke Dhadapan karena terdapat konflik dengan saudara tirinya. Dewi Sekartaji merupakan kekasih dari Panji Asmoro Bangun. Di Dhadapan Dewi Sekartaji bertemu dan dirawat oleh Mbok Rondo Dhadapan. Suatu ketika Ratu Lembu Amiluhur merindukan Dewi Sekartaji dan memanggil Patih untuk mengumpulkan para prajurit Jenggolo yang sudah ahli dalam menunggang kuda ditugaskan mencari putrinya. Prajurit kembali ke Jenggolo tanpa membawa Dewi Sekartaji, pada akhirnya Ratu

mengadakan sayembara yang dapat menemukan putrinya akan diberi tanah kerajaan Jenggolo *sesigar semongko*.

Pembahasan

Makna Simbolik Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten Blitar

Kata "*Jur*" memiliki arti Jujur sehingga baik dalam pertunjukan dan pemainnya harus memiliki sifat jujur. Selain itu, dengan nama "*Jur*" menjadi tanda bahwa pemain jaranan tidak diperboleh untuk meminum minuman keras, bermain judi dan dianjurkan menjunjung tinggi kejujuran sehingga kesakralan kesenian Jaranan terjaga. Jika ada yang melanggar akan mendapat teguran berupa peringatan secara lisan bahkan dikeluarkan dari kesenian tersebut dan juga mendapat sanksi moril dari masyarakat sekitar berupa terkucilkan sehingga memunculkan sifat jera.

Alur penyajian dalam Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan

Gambar 1
Jaranan *Jur* Ngasinan

(Dok. Mufri Tgl 28 Februari 2016)

Adegan 1 Tayungan

Merupakan adegan dasar yang meceritakan tentang para prajurit berkuda dari Kerajaan Jenggolo sedang mencari Dewi Sekartaji. Adegan tayungan memiliki makna saling gotong royong dan saling membantu antar prajurit untuk mencari Dewi Sekartaji. Hal ini sesuai dengan kebiasaan masyarakat Desa Sukorejo untuk saling menolong antar warga (Observasi, 25 Desember 2015 dan 28 Februari 2016).

Adegan 2 Perang

Terdapat 2 penari yang melakukan peperangan karena Patih Tameng Gito memasuki Keraton tanpa permisi dengan tidak sopan dan membuat Patih Jenggolo. Adegan ini memiliki maksud tentang perangnya Patih Tameng Gito melawan Patih Jenggolo saling beradu kekuatan.

Adegan 3 Jaranan Dua yang ke 2

Memiliki maksud tentang rasa perdamaian Panji Inu Kertopati serta Panji Gunungsari yang berusaha untuk melerai peperangan antara Patih Tameng Gito dan Patih Jenggolo. Makna dari adegan ini sesuai dengan yang diterapkan masyarakat Desa Sukorejo dalam keseraharian penuh dengan rasa perdamaian sehingga menimbulkan rasa solidaritas yang tinggi.

Adegan Jejeran Singo Barong

Memiliki makna kejahatan dan kelicikan singo barong tekalahkan dengan prajurit yang memegang teguh kejujuran. Sesuai dengan kehidupan bermasyarakt warga Desa Sukorejo yang menjunjung tinggi kebaikan serta kejujuran.

Adegan Jejeran Jaranan *Enam*, *Celengan,* Kiri'an, dan *Tetek Melek*

Memiliki maksud bahwa segala sesuatu yang berlebihan dari sifat Kolo Srenggi menimbulkan suatu masalah yang besar.

Setiap adegan dalam pertunjukan Jaranan *Jur* Ngasinan Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten terdapat pemain yang mengalami kerasukan. Kerasukan atau *ndadi* dikatakan oleh Holt pada tulisan Bambang Sugito dengan judul Seni Pertunjukan Jaranan Tulungagung dalam buku *Cakrawala Seni Pertunjukan Indonesia* sebagai berikut.

> "Kerasukan adalah peristiwa dasar dari sebuah pertunjukan kuda kepang. Pada permulaan tari tampil teratur; dalam ritme-ritme yang regular dan ajeg yag dihasilkan oleh orkes perkusi kecil, pria berkuda itu 'berderap'dalam sebuah lingkaran. Pada beberapa pertunjukan mereka menjadi dua pihak yang terlibat dalm sebuah perkelaian pura-pura. Makin lama ritme-ritme yang menggoda menjadi lebih tegang dan lama sebelum seorang dari penari 'menjadi' (*ndadi*), yaitu kerasukan" (Holt, 2000:127).

Pemain jaranan *ndadi* dalam setiap pertujukan jaranan memiliki hubungan ritual dengan yang mempunyai hajat atau nadzar. Hubungan tersebut terkait dengan roh halus (leluhur) atau cikal bakal yang menjaga lingkungan masyarakat. Kerasukan atau *ndadi* merupakan media untuk menyampaikan sebuah pesan kepada orang memiliki hajat yang pertama tentang kelengkapan sesajen dan yang kedua mendo'akan agar selalu sehat, lancar, dan dilindungi oleh Tuhan Yang Maha Esa dalam kehidupannya.

Makna Gerak dalam Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan

***Bukak Kalangan* (Persiapan menari)**

Bukak kalangan atau disebut dengan persiapan menari dalam merupakan persiapan. *Bukak kalangan* memiliki maksud prajurit memohon perlindungan kepada Tuhan Yang Maha

Esa agar diberi perlindungan dalam perjalanan mencari Dewi Sekartaji.

***Pacak Gulu* (Liukan Leher)**
Gerakan *Pacak Gulu* atau gerak liukan leher banyak digunakan dalam tari tradisional. *Pacak gulu* memiliki makna prajurit melakukan persiapan yang matang untuk mencari Dewi Sekartaji.

***Nyirik* (Seretan Kaki)**
Nyirik atau gerak seretan kaki merupakan gerak kaki diseret kesamping kanan atau kiri secara bergantian dengan posisi badan tidak berpindah tempat, gerak *nyirik* adalah gerakan yang sering dilakukan dalam kesenian Jaranan. Gerak *nyirik* memiliki makna prajurit menunggangi kuda dengan hati-hati agar semua prajurit selamat sampai tujuan.

***Singget* (Penghubung)**
Singget adalah gerakan penghubung dengan gerakan lainnya. Memiliki makna penghubung perjalanan prajurit satu tempat dengan tempat yang lain dan prajurit siap dengan resiko yang akan dihadapi dalam melaksanakan tugasnya

***Junjungan* (Angkatan Kaki)**
Gerak *junjungan* adalah gerakan angkatan kaki. Gerak *junjungan* memiliki maksud kekuatan. Prajurit yang memiliki kekuatan pada dirinya dan selalu menghadapi rintangan tanpa rasa takut demi menemukan Dewi Sekartaji (Wawancara, 01 April 2016).

Jalan *Srimpet* (Jalan silang)

Gerak Jalan *Srimpet* atau jalan silang merupakan gerakan penari berjalan kesrimpet antara kaki kanan dan kaki kiri. Makna gerak jalan *srimpet* yaitu perjalanan prajurit yang penuh dengan rintangan ataupun cobaan untuk menemukan Dewi Sekartaji (Wawancara, 01 April 2016).

***Lenggang* (Berjalan)**

Lenggang merupakan gerakan berjalan tanpa aturan. Memiliki makna tentang perjalan Prajurit mencari Dewi Sekartaji yang terus berjalan tanpa merasa letih dan tidak menyerah. Hal ini sesuai dengan kehidupan sehari-hari masyarakat Desa Sukorejo dalam melaksanakan pekerjaannya dari pagi hingga menjelang petang tanpa merasa letih untuk mendapatkan hasil yang memuaskan (Observasi, 28 Februari 2016).

***Gejugan* (Hentakan tumit)**

Gejugan merupakan gerakan kaki yang selalu digunakan dalam setiap tari tradisonal terutama tari yang berunsur kebudayan Jawa. *Gejug* adalah gerakan menghentakkan kaki bagian telapak kaki kebelakang (tumit). Gerakan *gejugan* memiliki makna prajurit mengerjakan tugasnya penuh percaya diri.

Loncatan

Loncatan merupakan gerakan kaki yang penuh energi kaki digerakkan seperti melayang. Gerakan ini memiliki makna ketangkasan prajurit melawan rintangan-rintangan yang menghadang dalam perjalanan pencarian Dewi Sekartaji.

Jalan *Nyirik*

Jalan *Nyirik* gerakan berjalan kecil dengan cara diseret. Jalan nyirik dilakukan dengan kaki kanan dan kiri merapat lalu berjalan kedepan dengan kaki diseret sedikit-sedikit seperti

gerak berjalannya robot. Jalan *nyirik* memiliki maksud tentang prajurit melakukan pencarian Dewi Sekartaji tanpa putus asa dengan menunggang kuda.

Pacak Gulu Srimpet

Pacak gulu srimpet merupakan gerakan gabungan dari gerakan leher dan gerakan kaki srimpet (silang). *Pacak gulu srimpet* melambangkan perjalanan prjurit yang penuh dengan kewaspadaan dan sangat berhati-hati.

***Lenggang Jaran* (Kuda berjalan)**

Gerakan *lenggang* seperti yang telah dijelaskan yakni gerakan berjalan tanpa aturan. Gerakan ini memiliki makna tentang keperkasaan kuda yang digunakan oleh prajurit Jenggolo.

Langkah Srimpet Jaranan

Langkah srimpet jaranan merupakan gerakan dengan kaki berjalan silang bergantian antara kaki kanan dan kaki kiri. *Langkah srimpet jaranan* memiliki makna kegagahan prajurit menunggang kuda.

***Ngayun Jaran* (Mengayun Kuda)**

Ngayun Jaran atau mengayuan kuda merupakan gerakan yang dilakukan berjalan dengan sedikit meloncat kecil seperti jalannya jaran ketika terkena pecut dari pemiliknya yang akan meloncat kemudian dengan gesit mulai untuk bergerak. *Ngayun jaran* memiliki makna kelihaian prajurit membawa kuda dan memberi arahan kemana kudanya harus bergerak

Jaran Melayu

Jaranan Melayu gerakan yang dilakukan seperti gerakan jaran yang berlari dengan kencang tidak perduli apapun yang ada didepannya dia tidak akan berhenti jika pemiliknya tidak memberikan aba-aba untuk berhenti. *Jaran melayu* memiliki

makna prajurit yang penuh semangat dalam melakukan pencarian.

Makna Musik dalam Kesenian Jaranan *Jur* NgasinaN

Instrumen yang digunakan dalam pertunjukan kesenian Jaranan Jur Ngasinan adalah *kendang*, *slompret*, *angklung*, *angkrik*, *kencrong*, *kenong* dan *kempul*. Selain beberapa instrument tersebut Jaranan *Jur* Ngasinan diiringi oleh vokal. Iringan vokal tersebut memiliki makna tentang identitas Jaranan *Jur* Ngasinan untuk diperkenalkan kepada para penonton sebagai pembukaan dalam pertunjukan Jaranan *Jur* Ngasinan. Selain itu, memiliki makna mengenalkan kebudayaan dan kesenian Jawa khususnya kesenian dari Kabupaten Blitar yang merupakan peninggalan para wali.

Makna Tata Busana dalam Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan

Udeng atau *iket* merupakan hiasan yang dikenakan di kepala berbentuk segitiga dan terdapat corak batik. Udeng coklat digunakan oleh pemain Jaranan melambangkan identitas prajurit yang matang akan berfikir karena setiap perbuatan akan ada akibatnya. Melaksanakan tugas sesuai dengan ketentuan. Selempang merah putih dan sapu tangan merah sebagai identitas bangsa Indonesia sehingga menjadi tanda bahwa Jaranan merupakan kesenian asli yang dimiliki bangsa Indonesia. Kain merah berbentuk segita melambangkan keberanian prajurit dalam melwan apapun yang akan menyerang tanpa merasa takut sedikitpun. Sabuk sebagai salah satu perlengkapan wajib prajurit dalam berbusana pengendali nafsu sehingga prajurit dapat melaksanakan tugasnya dengan baik. *Stagen* melambangkan keperksaan prajurit yang dapat menahan angkara dan nafsu dalam menghadapi kehidupan. Celana panji hitam memiliki

makna seragam keprajurit Keraton jaman dulu. Warna hitam melambangkan keperkasaan prajurit dan pita merah adalah dalam setiap langkahnya memiliki keberanian. Celana panjang motif merah melambangkan keperkasaan dan kekuatan. Celana panji hitam memiliki makna seragam keprajurit Keraton jaman dulu. Warna hitam melambangkan keperkasaan prajurit dan pita merah adalah dalam setiap langkahnya memiliki keberanian.Celana panjang motif merah melambangkan keperkasaan dan kekuatan. Jarik *parang barong* melambangkan orang Jawa yang penuh dengan kesederhanaan dan gagah berani, sedangkat warna putih adalah kesucian. Tukang gambuh selalu menggunakan busana khas Jawa dan dilengkapi memakai blangkon coklat. Busana tersebut memiliki makna bahwa kesenian Jaranan merupakan kesenian asli masyarakat Jawa.

Makna Properti dalam Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan

Properti Kuda

Melambangkan kuda yang ditunggangi oleh para prajurit dari Jenggolo. Warna hitam melambangkan kekuatan kuda yang ditunggangi tidak terkalahkan. Warna kuning motif merah melambangkan semangat yang tidak pernah padam. Warna putih melambangkan suatu kesucian sesuai dengan julukan Jaranan *Jur* Ngasinan sebagai jaranan sakral yaitu apapun yang berkaitan dengan kesenian tersebut harus suci dan sakral. Kain merah dan putih melambangkan identitas dan kemerdekaan bangsa Indonesia. Sapu tangan merah melambangkan keberanian dalam melawan apapun yang menghadang (Wawancara, 01 April 2016).

Properti Singo Barong

Menggambarkan tentang kejahatan yang dapat dilakukan dengan cara apapun terutama untuk memenuhi kebutuhan hidupnya dan melambangkan keserakahan.

Celeng
Merupakan babi hutan yang ganas dan rakus ditandai dengan warna hitam yang merupakan lambang kekuatan.

Kiri'an
Memiliki warna hitam dan putih melambangkan kekuatan dan kesucian melindungi prajurit jaranan dari serangan celeng. Topeng dengan warna merah, bermata besar dan berkumis tipis melambangkan pemilik kiri'an yang gagah berani dan senang menggoda prajurit jaran dengan tingkah polanya (Wawancara, 01 April 2016).

Thetek Melek
Menggunakan topeng karena memiliki wajah yang buruk namun memiliki hati yang baik.

Pecut
Pecut memiliki makna sebagai kekuatan dalam pertunjukan ini. Kekuatan yang dimaksud yakni agar jaranan yang di tunggangi oleh prajurit dapat melaju dengan cepat tanpa lelah. Selain pecut yang digunakan penari ada pecut yang berada di bagian sesaji dan biasanya digunakan oleh tukang gambuh untuk mengusir energi negatif.

Makna Sesaji dalam Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan

Pisang Raja 2 sisir
Pisang Raja merupakan jenis pisang yang besar dan terkenal dengan kemanisanya. Pisang Raja yang digunakan pada

pertunjukan Jaranan *Jur* Ngasinan berjumlah 2 sisir atau *setangkep*. Menggunakan 2 sisir memiliki makna bahwa dalam hidup tidak hanya sendiri namun membutuhkan orang lain. Sesajen menggunakan pisang Raja memiliki makna rasa kekeluargaan.

Kelapa
Kelapa diibaratkan sebagai sesuatu yang lengkap, karena dari segala aspek, kelapa dapa bermanfaat airnya, dagingnya, tempurungnya hingga sabutnya. Memiliki makna pemikiran yang jernih dan terbuka.

Dawet
Dawet memiliki isi yang banyak ketika disajikan dalam sesaji pertunjukan Jaranan *Jur* Ngasinan. Sehingga memiliki makna mendapatkan rezeki yang berlimpah.

Rujak gobet
Rujak gobet memiliki makna kuat dalam menjalani kehidupan, manusia dituntut untuk mampu menghadapi berbagai permasalahan dari Tuhan untuk mencapai suatu tujuan hal ini berkaitan dengan rasa rujak gobet pedas, manis dan asin seperti kehidupan.

Kendi kecil
Melambangkan hidup selalu dalam kesegaran karena kendi merupakan wadah untuk menyimpan air yang memiliki kesegeran (Tri Broto, 2009: 18).

Kendi besar berisikan air
Melambangkan dimurahkan rezeki berkaitan dengan bentuk kendi besar yang dapat menampung lebih bnyak air.

Cok bakal

Melambangkan dibuangnya kesialan pada diri manusia. Cok bakal memiliki wadah sendiri yang bernama *takir*, *takir* memiliki makna *keblat papat limo pancer* sesuai dengan bentuk takir yang memiliki 4 sudut dan 1 pusat di tengah. sesuai dengan bentuk takir yang memiliki 4 sudut dan 1 pusat di tengah. Keblat adalah arah mata angin yakni utara, selatan, timur dan barat. Empat arah mata angin memiliki simbol warna. Arah utara berwarna hitam bersifat *lauwamah* memiliki makna keserakahan. Arah selatan berwarna merah bersifat amarah. Arah barat berwarna kuning bersifat *supiah* memiliki makna kesenangan. Arah timur berwarna putih bersifat *mutmainnah* bermakna jujur (Sonya Kartika, 2007 33-35). Mengetahui keblat, seseorang akan mengetahui getaran ataupun zat yang ada

Sisir dan kaca

Melambangkan dalam kehidupan manusia harus rapi baik kehidupan lahiriah ataupun duniawi.

Lawe

Lawe merupakan jenis benang yang terbuat dari kapas randu berwarna putih sebagai tali suci Melambangkan untuk orang yang memiliki nadzar segala urusannya dilancarkan seperti bentuk lawe yang memanjang dan tebal tidak mudah putus.

Rokok klobot dan Kopi

Melambangkan *amongamong* makanan dan minuman leluhur yaitu persebahan untuk leluhur.

Minyak wangi fanbo

Memiliki makna menyebar luaskan hal-hal yang baik menimbulkan keharuman.

Kembang Kenongo
Kembang kenongo merupakan kembang yang memiliki bau sangat khas, kembang ini biasanya digunakan dalam berbagai ritual mulai dari ritual seni pertunjukan sampai ritual pernikahan. Kembang kenongo melambangkan wewangian selain itu kembang kenongo memiliki lima daun bunga yang bermakna orang yang beragama islam tetap memegang rukun Islam

Telur
Merupakan simbol asal-muasalnya manusia.

Kemenyan
Melambangkan pengusiran roh-roh halus dan menjauhkan dari energi negatif.

Parem
Merupakan simbol penghormatan kepada roh leluhur. Bedak boreh menghilangkan sawan atau tolak sawan.

Tikar
Tikar adalah alat untuk alas tidur atau duduk yang terbuat dari hasil anyaman, tikar yang digunakan dalam pertunjukan Jaranan *Jur* Ngasinan berukuran kecil. Tikar diartikan sebagai dasar hukum kehidupan.

Uang
Digunakan dalam sesajen yang memiliki makna bahwa manusia harus ingat untuk selalu sedekah.

Nasi Tumpeng

Nasi tupeng atau disebut dengan *Buceng* merupakan nasi berbentuk kerucut. Melambangkan suatu cita-cita atau tujuan yang mulia ditunjukan kepada Tuhan Yang Maha Esa.

Ayam panggang

Ayam panggang yang dimasak secara utuh. Ayam panggang dalam sesajen juga simbol mensucikan yang punya hajat. Nasi tumpeng dan ayam panggang dalam pertunjukan Jaranan Jur Ngasinan dihidangkan menjadi satu yakni ayam panggang diletakkan diatas nasi tumpeng.

Fungsi Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten Blitar

Fungsi Ritual

Jaranan *Jur* Ngasinan seni pertunjukan yang memiliki fungsi sebagai sarana ritual dengan ciri-ciri 1) pemilihan tempat yang terpilih dianggap sakral, misalnya di sekitar sanggar pusaka Gong Kyai Pradah, 2) pemilihan hari-hari tertentu misalnya pada bulan suro, 3) pemain terpilih, yaitu pemain Jaranan *Jur* Ngasinan yang sudah tua karena telah memiliki pengalaman lebih tentang kehidupan sehingga mengerti tata cara bersikap yang benar, pemain Jaranan *Jur* Ngasinan yang memegang rasa kejujuran yang tinggi, tidak melanggar aturan untuk tidak minum minuman keras dan berjudi, 4) adanya seperangkat sesaji yang disiapkan. Ciri-ciri tersebut sesuai dengan pendapat Soedarsono (2002: 126) tentang ciri-ciri khas seni pertunjukan ritual.

Fungsi ritual Jaranan *Jur* Ngasinan yaitu sebagai *arak-arakan* dalam Ritual Siraman Gong Kyai Pradah dilaksanakan setiap Hari Maulid Nabi dan Hari Raya Idul Fitri. Jaranan *Jur* Ngasinan juga digunakan sebagai sarana ritual bersih desa di Desa Sukorejo yang dilakukan setiap tanggal 11 sabtu pahing atau 12 minggu pon pada bulan *Selo*. Menyambut bulan Suro

mengadakan pertunjukan Jaranan *Jur* Ngasinan di rumah ketua kesenian Pak Budi Santoso atau di rumah tukang gambuh Pak Miskan. Sebelum pertunjukan berlangsung diadakan *slametan* dengan anggota kesenian dan masyarakat sekitar untuk menyambut bulan Suro. Jaranan *Jur* Ngasinan digunakan sebagai nadzar yang merupakan bagian dari keperacayaan masyarakat. Jaranan *Jur* Ngasinan digunakan sebagai media ungkapan rasa syukur kepada Tuhan Yang Maha Esa atas berlimpahnya rezeki dan diberi kesembuhan dari bebagai penyakit sehingga disebut dengan Jaranan *ujar*. Ketika terdapat salah satu masyarakat mengucapkan nadzar untuk mengadakan pertunjukan Jaranan *Jur* Ngasinan harus benar-benar dilaksanakan jika tidak akan terjadi sesuatu hal yang tidak diinginkan pada keluarga masyarakat yang mengucapkan nadzar. Nadzar merupakan sebuah janji yang harus dilakukan.

Presentasi Estetis

Presentasi dapat diartikan sebagai penyajian sedangkan estetis dapat diartikan keindahan sehingga presentasi estetis yaitu suatu keindahan yang disajikan, sejalan dengan pendapat Soedarsono (2001: 170) fungsi seni pertunjukan sebagai persentasi estetis yaitu menghibur kepada penonton, bahwa pertunjukan harus dipresentasikan atau disajikan kepada penonton yang disebut *art of presentation*. Hal ini dapat dilihat pada pertunjukan kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan di acara-acara besar yang diselenggarakan oleh Kabupaten Blitar antara lain, perayaan hari kemerdakaan Indonesia, menyambut tahun baru, dan hari jadi Kabupaten Blitar. Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan merupakan seni hiburan yang mampu memikat hati masyrakat Kabupaten Blitar terutama di Desa Sukorejo, karena memiliki bentuk penyajian

yang sama dari awal munculnya pada tahun 1921 hingga saat ini yang menimbulkan suatu keindahan.

Nilai estetis pada Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan ragam indrawi ditinjau dari bentuk tari yaitu gerakan penari serta musik iringan yang digunakan. Ragam bentuk ditinjau dari kerampakan gerak penari. Ragam perserikat ditinjau dari isi atau makna yang terkandung dalam gerak yang tetap mengandung unsur nilai-nilai budaya. Tolak ukur keberhasilan sebuah pertunjukan dapat dilihat dari segi penikmat atau penontonnya (Murgiyanto, 2002: 47). Terbukti disetiap pementasaan yang dilakukan oleh kelompok Jaranan *Jur* Ngasinan masyarakat Desa Sukorejo mulai anak-anak hingga orang dewasa sangat antusias dan bersemangat untuk menyaksikan pertunjukan sampai selesai. (Observasi, 26 Desember 2015, 01 Januari 2016 dan 28 Februari 2016).

Pengilat Solidaritas Kelompok Masyarakat

Sebagai pengikat solidaritas kelompok masyarakat terlihat pada kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten Blitar. Setiap akan melakukan pertunjukan kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan selalu melakukan pertemuan dengan para anggota dan pengurus yang disebut arisan. Solidaritas dan komunikasi terjalin dengan masyarakat sekitar ketika pertunjukan kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan akan berlangsung. Hal ini terbukti saling bergotong royong untuk menyiapkan berbagai kebutuhan dari memasang sound hingga menyiapkan macam-macam sajen.

Media Pelestari Budaya

Jaranan *Jur* Ngasinan merupakan produk seni pertunjukan tradisional yang mengandung nilai-nilai budaya masyarakat pendukungnya yang harus dilestarikan sehingga

dapat mengenalkan kebudayaan kepada para generasi muda. Nilai-nilai budaya yag terkadung dalam kesenian Jaranan Jur Ngasinan yaitu dimulai dari kebiasaan para pemain yang tidak boleh minum minuman keras, harus jujur dalam setiap tindakannya kemudian kebiasaan gotong royong antar anggota dan masyarakat yang merupakan salah satu budaya masyarakat Indonesia untuk saling membantu. Nilai agama yang selalu diterapkan oleh para anggota dan masyarakat Desa Sukorejo mengadakan pengajian atau slametan. Selain itu, isi yang terkandung di dalam kesenian tersebut dipertahankan keaslian dengan sejarah yang menceritakan tentang cerita rakyat Jawa sehingga masyarakat di Era Modern masih mengingat cerita di zaman dahulu. Jaranan *Jur* Ngasinan pada tanggal 28 Desember 2012 mendapat penganuggrahan dari Dewan Kesenian Kabupaten Blitar sebagai “Karti Budaya 2012” dalam kategori Pengembang dan Pelestari Seni.

Penutup

Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan Desa Sukorejo Kecamatan Sutojayan Kabupaten Blitar memiliki makna simbolik baik dalam pembabakan yang terbagi dalam 5 babak gerak yang memilik makna prajurit gagah berani. Iringan vokal yang memiliki makna simbolik tentang kesenian Jawa yang ada di Kabupaten Blitar. Tata busana yang dikenakan memiliki makna simbolik baju atau seragam keprajuritan terdiri dari beberapa warna yakni merah memiliki maksud keberanian, hitam bermaknan keganasan dan putih adalah kesucian. Properti terdiri dari kuda, replika *celeng*, replika *kiri’a*, *singo barong*, topeng *thetek melek* dan pecut. Setiap pertunjukan berlangsung selau terdapat Sesaji dan di dahului dengan do’a memiliki makna yang berkaitan dengan kepercayaan masyarakat sekitar untuk mengucap syukur kepada Tuhan

atas keberkahan dan keselamatan dalam kehidupan hingga saat ini. Dalam makna simbolik yang terdapat pada kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan memiliki kaitan dengan nilai-nilai budaya masyarakat Desa Sukorejo. Kedua, Kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan memiliki beberapa fungsi yang berbeda dengan kesenian jaranan lainnya. Fungsi kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan yaitu sebagai sarana ritual dalam Siraman Gong Kyai dan media ungkapan rasa syukur kepada Tuhan Yang Maha Esa. Sebagai presentasi estetis pertunjukan kesenian Jaranan *Jur* Ngasinan digunakan dalam acara-acara besar yang diselenggarakan oleh Kabupaten Blitar. Sebagai pengikat solidaritas kelompok masyarakat, dan sebagai media pelestarai budaya. Jaranan *Jur* Ngasinan merupakan produk seni pertunjukan tradisional yang mengandung nilai-nilai budaya masyarakat pendukungnya yang harus dilestarikan sehingga dapat mengenalkan kebudayaan kepada para generasi muda

Daftar Rujukan

Darsono, Sonya Kartika. 2007. *Budaya Nusantara*. Bandung: Rekayasa Sains

Holt, Claire. 2000. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia.* Bandung: MSPI

Murgiyanto, Sal. 1983. Koreografi Pengetahuan Dasar Komposisi Tari. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan

Pigeud. 1983. *Pertunjukan Rakyat Jawa. Terjemahan Muhammad Husodo Pironggokusumo.* Surakarta: Perpustakaan Reksa Pustaka

Smith, Jacqueline.1985. *Komposisi Tari: Sebuah Petunjuk Praktis Bagi Guru, Terjemahan Ben Soeharto.* Yogyakarta: Ikalasti

Soedarsono. 2001. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa..* Yogyakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

_____. 2002. *Seni Pertunjukan Di Era Globalisasi.* Gadjahmada University Press.

Wahyuni, Eko dkk. 2009. *Koreografi Etnik Jawa Timur*. Surabaya: DK Jatim

Biodata Penulis

Dwi Zahrotul Mufrihah, tempat/tanggal Lahir : Gresik, 17 April 1994. Alamat Rumah Desa Cangkir Kecamatan Driyorejo Kabupaten Gresik. E-mail: mufriimup@gmail.com. No. Telp: 082231043227. Riwayat Pendidikan :TK Dharmawanita Tenaru (1999-2000) , SDN Cangkir 1 (2000-2006), SMPN 2 Krian (2006-2009), SMAN 1 Krian (2009-2012), Jurusan SENDRATASIK UNESA(2012-2016), S2 Pendidikan Seni Budaya Pascasarjana UNESA (2016-sekarang).

FILOSOFI ESTETIKA BUNGA SAKURA DALAM KEMATIAN PILOT PELAKU KAMIKAZE

Subandi & Aquarina Kharismasari
subandi@unesa.ac.id
Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya

Abstak
Peristiwa serangan khusus dengan strategi serangan kamikaze pada saat perang Pasific terjadi antara militer Amerika dan Jepang pada saat Perang Dunia II masih menyisakan ketidak pastian khususnya terkait makna kematian yang dialami oleh para pilot pelaku kamikaze. Pihak yang kontra khususnya Amerika dan dunia Barat memaknai penyerangan yang berujung pada kematian tersebut sebagai tindakan biadab dan merampas hak hidup bagi para pilot sehingga kematiannya menjadi kematian yang konyol. Pihak Jepang sebagai pihak yang membuat kebijakan lebih memandang , tindakan yang dilakukan oleh para penerbang pelaku kamikaze adalah tindakan patriotis yang membawa kematiannya ke titik persepsi terhormat dan mulia karena didasari misi untuk menjaga harga diri dan kehormatan bangsa Jepang. Pemaknaan terhadap kematian tersebut harus melibat aspek-aspek yang berkaitan dengan budaya dan nilai-nilai moral yang menjadi dasar acuan cara pandang dan berfikir masyarakat Jepang. Filosofi estetika bunga sakura sebagai salah satu hasil budaya melalui proses berfikir masyarakat Jepang dan filosofi bushidou sebagai salah satu nilai moral yang menjadi kiblat gerakan jiwa dan mental bangsa Jepang, merupakan dua komponen yang memberikan kontribusi positif terhadap penyingkapan makna kematian para pilot pelaku kamikaze.

Kata Kunci : Ideology, estetika , filosofi, serangan khusus, pemaknaan

Sejarah khususnya sebelum perang dunia kedua berakhir telah mencatat bahwa, masyarakat Jepang hidup dalam suatu hirarki, dimana mereka memiliki anggapan bahwa masyarakat Jepang menempati hirarki tertinggi. Karena itu masyarakat Jepang memiliki semangat serta ambisi untuk memantapkan hirarki tersebut sampai ke dalam tatanan hirarki Internasional dengan demikian, Jepang akan menempatkan diri sebagai pemimpinnya. Semangat dan keyakinan ini membawa konskuensi pada masyarakat bangsa Jepang yang teraktualisasikan dalam pola hubungan sosial mereka dengan ditandai munculnya kelas-kelas/tingkatan-tingkatan sosial dalam strata masyarakatnya. Sistem hirarki telah berlangsung berabad-abad dan tertanam dengan kuat dalam pola kehidupan masyarakat Jepang. Sebagai suatu bangsa, Jepang percaya bahwa sistem kekaisaran Jepang adalah hirarki tertinggi dimana semua bangsa lainnya harus berada dalam ikatan dan kendali sistem hirarki yang sama dengan Jepang namun dengan kedudukan yang lebih rendah. Semangat dan pemikiran seperti itulah yang mendasari Jepang pada masa perang dunia kedua melakukan ekspansi ke beberapa negara-negara asia bahkan juga terlibat perang di samudra Pasifik melawan pasukan serdadu negara adidaya Amerika.

Masyarakat Jepang dikenal sebagai bangsa yang pantang menyerah dan memiliki semangat juang yang kuat. Untuk merealisasikan cita-cita besar yaitu, memantapkan sistem hirarki tersebut, Jepang telah menetapkan sasaran yaitu, mewujudkan Jepang harus menjadi negara yang memiliki kekuatan dan kekuasaan yang harus diperhitungkan di tataran internasional. Benedick (1979: 86) menyebutkan, setelah Restorasi Meiji pada tanggal 1 Agustus 1894, Jepang

menyatakan perang atas China. Peperangan ini dimanfaatkan untuk membuktikan kekuatan Jepang dengan tujuan agar dunia menaruh rasa kagum dan hormat terhadap peradaban serta eksistensi kedudukan Jepang, sehingga kemenangan merupakan target utama yang tidak dapat ditawar lagi. Selanjutnya Pyle menjelaskan, perang ini sangat baik untuk membina suatu kepribadian nasional dan harga diri di mata dunia yang dapat dibanggakan dan diakui seluruh dunia. Sebenarnya saingan Jepang bukanlah China, tetapi sebenarnya dunia, dan terutama sekali dunia barat (1988: 235). Tokutomi seorang intelektual muda Jepang menuliskan, "..... kita perang dengan dunia, dan seluruh dunia, dengan tujuan untuk menentukan posisi Jepang di mata dunia selama-lamanya. Kita buktikan bahwa anggapan mereka salah besar, bahwa Jepang akan pupus habis..... hakekat negara dan kepribadian bangsa kita akan muncul secara tiba-tiba ibarat matahari menembus kabut yang tebal" (dalam Pyle, 1988: 235). Kutipan di atas membuktikan bahwa, Jepang memiliki ambisi yang kuat untuk menguasai dunia, Jepang ingin menjadi pemimpin dunia, dunia ingin ada dalam kekuasaan dan kendalinya. Perang melawan China dapat diasumsikan hanya sebagai suatu awal dari suatu langkah untuk menjejak dan menguasai dunia. Kekuasaan atas dunia dipandang sebagai wujud representasi suatu kehormatan dan harga diri suatu bangsa.

Semangat dan ambisi itulah yang pada akhirnya membawa Jepang yang dikenal sebagai salah satu negara ekspansionis. Invansi ke negara-negara Asia seperti China dan dilanjutkan ke Korea hingga ke Asia Tenggara adalah sebagian kecil bukti dalam sejarah bahwa, Jepang adalah negara yang memiliki kejayaan pada masanya. Jepang ingin menunjukkan kepada dunia yang pada akhirya Jepang mencapai puncak kejayaan yang ditandai dengan

kemenangan atas perang melawan Rusia pada tahun 1905, yang dilanjutkan dengan serangan Jepang terhadap armada Amerika di Pearl Harbor pada tahun 1941, semakin memantapkann posisi Jepang atas semua kepercayaan terhadap hirarki dan tujuan mulia. Namun pada tahun 1942 dalam pertempuran Midway, tanda-tanda kekalahan mulai dirasakan oleh Jepang. Hal ini berbeda dengan masa awal perang Pasifik (Murakami, 1980: 115). Kondisi tersebut memaksa Laksamana Onishi Takijirou komandan armada I dan ahli peperangan udara Jepang di bandara Mabalacat, di kota Luzon Filiphina menyampaikan pidatonya di depan para perwira. Isi pokok dari pidato tersebut adalah, "..... nasib *Dainipon* (sebutan untuk negera Besar Jepang) terletak di tangan para penerbang" (Ojong, 2001: 185). Selanjutnya Onishi menggagas suatu strategi guna melakukan serangan dengan diawali pembentukan pasukan penyerang khusus (*Tokubetsu Kougekitai*), yang di kalangan dunia pasukan ini dikenal dengan istilah pasukan *kamikaze*[40]. Misi yang diemban oleh pasukan *kamikaze* ini adalah menabrakkan pesawat tempur yang mereka terbangkan ke arah kapal perang induk musuh yaitu Amerika.

Kemunculan pasukan *kamikaze* pada dekade akhir perang dunia kedua mampu menggemparkan dunia militer khususnya bagi Amerika yang saat itu menjadi lawan Jepang. Oleh Amerika pasukan *kamikaze* dipandang sebagai pasukan prajurit fanatik, penerbang-penerbang *kamikaze* dimaknai sebagai lambang fanatisme dalam dunia perang. Misi yang dilancarkan oleh pasukan *kamikaze* dimaknai sebagai bentuk serangan bunuh diri (*suicide attack*), dan penerbang-

[40] Istilah *kamikaze* yang memiliki arti angin suci berasal dari kata *shinpu* dimana keduanya memiliki lambang huruf kanji sama. Istilah ini pertama digunakan oleh bangsa Jepang pada tahun 1281, ketika sebanyak 140.000 pasukan perang angkatan laut Mongolia menyerbu Jepang.

pernerbang pelaku *kamikaze* dipandang sebagai pelaku bunuh diri (*suicide pilots*) (Kharismasari, 2006: 3). Komandan perang Amerika saat itu menyebut, tindakan *kamikaze* sebagai bentuk perbuatan fanatik yang membabi buta dan menyebabkan penerbang pelaku *kamikaze* sebagai korban mati "konyol" (http//www.ocf.berkeley.edu, 23 Nopember 2009). Namun Jepang menolak sebutan "bunuh diri", Jepang lebih merasa apa yang telah dilakukan oleh para penerbang sekaligus pelaku *kamikaze* tersebut lebih mengarah pada perwujudan dari suatu semangat dan jiwa patriotis yang dibungkus dengan pemahaman spiritual yang lebih mulia dari pada sekedar bunuh diri (Richad, 2002: 143-144). Strategi yang diterapkan oleh Jepang dalam bentuk serangan kamikaze, menjadi sorotan dunia saat itu karena, strategi tersebut belum pernah dilakukan oleh negara mana pun kecuali Jepang. Dunia Barat dan Amerika khususnya memandang strategi *kamikaze* sebagai bentuk tindakan brutal yang tidak memikirkan hak hidup para pilot pelaku *kamikaze* sehingga tindakannya dianggap sebagai tindakan yang konyol dan tidak memiliki nilai ksatria/patriotis. Namun demikian, pihak Jepang tidak pernah menghiraukan respon dunia tersebut karena, hanya kemenangan dan penguasaan dunia tujuan akhir yang hendak dicapai oleh Jepang. Sehingga, meskipun telah banyak korban yang terjadi di pihak Jepang sendiri mau pun pihak Amerika, Jepang tetap bertahan dengan keputusan atas strategi dan tetap melanjutkan serangan *kamikaze*, meskipun harus dibayar dengan kematian.

Kedua pelabelan terhadap pendevinisian terhadap makna kematian para pilot pelaku *kamikaze* tersebut di atas, bagaimanapun masih lebih bersifat analisis interpretasi eksternal. Yaitu, devinisi yang dilakukan oleh individu-individu di luar pelaku kamikaze yang hanya didasarkan pada

interpretasi personal yang lebih bersifat subyektif, akibatnya muncul dua pemaknaan yang beroposisi biner. Melalui komandan perangnya Amerika sebagai pihak yang tidak dapat menerima strategi *kamikaze* yang diperlaukan oleh Jepang. Amerika memaknainya sebagai suatu tindakan beresiko dan suatu kematian yang bermakna negatif yaitu, suatu bentuk kematian yang ditempuh dengan cara "konyol" dan tidak wajar yang mengarah pada perampasan hak hidup manusia (Moris, 2002: 2). Sementara itu seorang ahli kajian Jepang berkebangsaan Indonesia juga menyebutkan, "semangat *bushidou* tampak secara ekstrim ketika Jepang terlibat dalam perang Pasifik, para pilot angkatan udara dan angkatan laut Kekaisaran Jepang melakukan serangan bunuh diri. Para pilot adalah anak-anak muda Jepang yang normal, namun telah dicuci otaknya untuk memenuhi ambisi pimpinan Jepang" (Taufik, 2009: 49). Di pihak lain, Jepang memaknai tindakan dan kematian para pilot pelaku *kamikaze* sebagai wujud dari tindakan yang didasari oleh tujuan mulia, dengan didukung oleh jiwa dan semangat patriotisme guna memperjuangkan dan mempertahankan harkat martabat suatu bangsa (Shinozawa, 1960: 1). Sampai saat ini pun di kalangan masyarakat bangsa Jepang, masih tertanam keyakinan bahwa kematian para pilot pelaku *kamikaze* memiliki kandungan makna positif, mulia, dan dijiwai oleh semangat kepahlawanan (Watanabe, 1998: 2). Hal ini terbukti ketika pada tahun 2002, Perdana Mentri Jepang saat itu KOIZUMI Junichiro datang untuk berziarah ke kuil Yasukuni di Tokyo sebagai tempat pemakaman para korban perang setelah beberapa tahun sebelumnya tidak dilakukan. Meskipun kunjungan ritual tersebut diprotes keras oleh beberapa negara seperti China dan Korea dengan alasan bahwa para korbat perang merupakan para pelaku kejahatan perang dan tidak perlu dihormati. China dan Korea menganggap penghormatan

kepada para pelaku kejahatan perang oleh Perdana Menteri dianggap sebagai penghinaan dan melukai hati bangsa China dan Korea. Tetapi karena masyarakat Jepang menganggap mereka sebagai pahlawan yang ksatria dan penuh jiwa pengorbanan maka, kunjungan ziarah tersebut tetap dilanjutkan dan proses ritual ziarah kubur yang diikuti oleh para keluarga dan kerabat serta masyarakat Jepang berjalan hingga selesai. Kedua pemaknaan tersebut di atas, sebagai bukti dari konsep oposisi biner, bahwa dua kepentingan yang berbeda akan lebih berpotensi membentuk komposisi yang berlawanan atau bertolak belakang (Said, 1978). Artinya Amerika memiliki kepentingan untuk menolak keputusan pemerintah Jepang atas pemberlakuan strategi serangan *kamikaze* sedangkan pemerintah Jepang memiliki kepentingan untuk melegalkan strategi yang telah diputuskan.

Di atas telah disebutkan bahwa, bagaimana pun juga kedua pemaknaan tersebut masih terbatas pada hasil persepsi murni pihak ketiga tanpa melibatkan para pilot pelaku *kamikaze* baik langsung maupun tidak langsung. Pemaknaan tersebut lebih didasari oleh kepentingan politis masing-masing pihak pula. Bagaimana sebenarnya para pelaku *kamikaze* sendiri memaknai kematiannya? Dalam kesempatan kali ini, penulis sedikit menguraikan makna kematian para pilot pelaku *kamikaze* dari sisi internal pelaku yaitu, pemaknaan yang dilakukan oleh para pilot sendiri. Untuk menggali informasi pemaknaan kematian tersebut, digunakan sumber berupa tulisan dari para pilot pelaku *kamikaze* yang gugur dalam usia antara 22 tahun hingga 27 tahun. Tulisan yang ditinggalkan tersebut burupa surat, puisi, dan catatan harian ditulis ketika para pilot sedang bertugas di medan perang sebelum melaksanakan misi serangan khusus. Tulisan-tulisan tersebut dikemas dalam bentuk kumpulan surat dengan judul; 1) *Kike Wadatsumi no Koe* (Dengarkan Suara Samudra) berupa

catatan 10 prajurit pelajar Jepang yang gugur dalam perang, 2) *Henji no Konai Tegami* (Surat Tak Berbalas) berisi surat dari 11 prajurit pelajar Jepang yang gugur dalam perang, 3) *Saigo no Chichi e no Tegami* (Surat Terakhir Buat Ayah) berupa 8 surat dari prajurit yang dikirimkan untuk ayah mereka, dan 4) *Ore wa Kimi no Tame ni Koso Shi ni Iku* (Aku Mati untukmu) berisi 14 puisi karya prajuri yang gugur. Dari tulisan-tulisan para pilot pelaku *kamikaze* dianggap dapat mencerminkan suara hati para penulis sehingga, benar-benar menggambarkan suasana kejiwaan yang murni yang dirasakan tanpa ada intervensi dari pihak manapun serta tidak ada muatan kepentingan apapun. Berikut adalah penggalan dari surat Seiji Shiimone seorang prajurit yang ditujukan kepada orang tuanya. Surat ini ditulis satu hari menjelang Seiji melaksanakan misi penyerangan *kamikaze* yang diambil dari buku kumpulan Henji no Konai Tegami (1999: 4).

> .....
> *Aku yakin ayah dan ibu setiap hari menunggu kedatanganku. Sebenarnya aku juga ingin cepat bertemu dengan ayah dan ibu tapi, aku juga selalu menunggu, kapan aku menndapat tugas utamaku. Akhirnya datang juga, besuk aku akan membumbung tinggi laksana lebah dan tiba-tiba aku harus menukik, lepas seperti kelopak bunga sakura yang terbawa topan. Jatuh air mataku saat membayangkan wajah ayah dan ibu yang penuh gusar, tapi tiba-tiba bibirku tersenyum ketika aku membayangkan lebah yang berubah menjadi kelopak bunga sakura.*
> .....

Selanjutnya berikut adalah penggalan catatan harian yang ditulis oleh Otsuka Akio tertanggal 28 April 1945, sebagai berikut:

.....

Di Tokyo bunga sakura hampir berguguran. Bila aku gugur sedangkan bunga sakura tidak gugur, hal itu sungguh menyedihkan. Gugurlah! Gugurlah bunga sakura! Apa sebabnya hanya kau yang mekar sedangkan aku gugur? (Kike Wadatsumi no Koe, 2005: 365).

.....

Berdasarkan pada tulisan para pilot pelaku *kamikaze*, secara psikis terkesan sudah adanya kesiapan untuk menghadapi suatu kematian dan tersimpan suatu pandangan akan kematian. Para prajurit yang mendapat tugas sebagai penerbang secara umum menganggap bahwa, kematian yang mereka tempuh dengan jalan menjadi seorang penerbang sekaligus menjadi pelaku serangan *kamikaze* adalah wujud dari kematian yang mulia. Para penerbang mnegibaratkan dirinya laksana bunga sakura dimana suatu saat keindahan bunga itu harus musnah karena suatu keniscayaan oleh peristiwa gugur. Kematian mereka dalam medan perang akibat mengemban tugas dan misi mulia yang diamanahkan oleh negara melalui misi serangan *kamikaze*, dirasakan sebagai sesuatu yang indah layaknya bunga sakura yang berguguran. Pelabangan ini akhirnya membentuk kesepakatan yang tidak diikrarkan yaitu suatu konvensi dalam pemikiran masyarakat Jepang hingga saat ini, dimana para pilot pelaku *kamikaze* yang gugur dalam menjalankan tugas misinya masih dilambangkan sebagai bunga sakura yang gugur.

Pelambangan ini bukan sebagai akibat dari kesepakatan sepihak. Bunga sakura memang dijadikan sebagai lambang militer Jepang yang digunakan sebagai simbol dalam lencana

dan medali kehormatan bagi prajurit. Kelopak bunga sakura yang berguguran dengan indah dan usia/masa mekarnya bunga sakura yang relatif pendek (mulai mekar hingga gugur ±5 hari) jika dibandingkan dengan masa mekar bunga lain yang dijadikan simbol tertentu di dalam budaya masyarakat Jepang dijadikan sebagai dasar pelambangan ini.

Jiwa dan Kematian dalam Bushidou

Jiwa masyarakat Jepang pada umumnya dan prajurit militer khususnya tidak akan pernah dapat dilepaskan dari filosofi *Bushidou*. *Bushidou* berasal dari kata *bushi* yang berarti *samurai* yaitu ksatria dan *dou* yang memiliki makna jalan. Bushidou dapat diartikan sebagai 'jalan hidup seorang ksatria'. *Bushi* atau *samurai* sudah dikenal hampir di seluruh lapisan dunia, sebagai figur ksatria yang mewakili eksistensi jiwa ksatria bangsa Jepang. Bushidou memiliki tujuh kode prinsip etik lima diantaranya ialah; 1) *Gi* atau pengambilan keputusan berdasarkan kebenaran. Meskipun mati dengan keputusan itu, matilah dengan gagah karena, kematian itu terhormat, 2) *Yu* yang berarti berani atau ksatria. *Yu* lebih ditujukan kepada kebulatan tekat dan jiwa seorang *samurai* dalam menghadapi suatu masalah atau kematian sekalipun, 3) *Makoto* yang memiliki kandung makna tulus atau tanpa pamrih. Dalam menjalankan tugas seorang *samurai* harus terlepas dari pikiran untuk memperoleh imbalan. Tugas semata-mata wujud dari pengabdian yang dipersembahkan untuk pimpinannya yaitu *Kaisar*, 4) Meiyo yaitu, nilai kehormatan, martabat, dan kemuliaan. Seorang *samurai* yang mendapatkan tugas dari atasannya, dianggap sebagai suatu kehormatan, sehingga tugas harus dijalankan dengan baik dan sungguh-sungguh. Jika tugas tersebut berupa pertempuran atau pertarungan maka, kemenangan adalah hasil akhir yang harus diraih dan tidak dapat ditawar guna

menjaga martabat dan kehormatan/kemuliaannya, dan 5) *Chugo* yaitu pengabdian dengan didasari jiwa loyal yang total. Pelaksanaan tugas yang dibebankan kepada seorang *samurai* semata-mata hanya untuk dipersembahkan kepada *Kaisar* sebagai pimpinan tertinggi di dalam sistem hirarki *Jepang*.

Nilai-nilai prinsipil tersebut terus ditanamkan dalam hati masyarakat Jepang, sehingga tertanam hingga menjadi prinsip sekaligus spirit hidup bagi masyarakat Jepang. Dalam perjalanan kembangannya makna *bushidou* berkembang menjadi berbagai ragam mazab sesuai dengan dinamika zamannya tetapi, 'ruh' utama *bushidou* adalah "jalan prajurit adalah meraih kemenangan dalam pertarungan" tetap dipertahankan. Bahkan Kaisar Taira Masakado (kepala keluarga Taira pada abad ke 15) mengatakan, "di dunia ini yang menentukan segalanya bukanlah Dewa atau pun sang Budha, melainkan kemampuan diri sendiri dalam meraih kemenangan dalam suatu pertarungan. Ini harus kita jadikan sebagai filosofi *Bushidou*" (dalam Taufik, 2009: 36-37). Pernyataan tersebut menunjukkan bahwa nilai *bushidou* benanr-benar ditanamkan dan sudah menjadi pegangan hidup bagi masyarakat Jepang guna meraih tujuan hidup duniawi.

Walaupun bersifat represif, *busidhou* memiliki unsur budaya bangsa yang berisi ajaran tentang kesetiaan, kejujuran, keberanian, kedisiplinan, kerelaan berkorban, kerja keras, dan ketajaman berfikir. Ajaran ini membentuk mentalitas bangsa Jepang, harga diri dan martabat ditempatkan pada posisi tertinggi yang dapat diraih melalui kejujuran dan ketulusan/keikhlasan, kedisiplinan, dan kebenaran yang akan membentuk jiwa keberanian guna menjaga harga diri dan martabat tersebut. Semangat *busidhou* yaitu setia penuh kepada atasan, menjaga kehormatan atasan dan diri sendiri, mengabdi kepada atasan melalui pelaksanaan tugas, berani dan tanggung jawab.

Bushidou dijadikan sebagai acuan kode etik dalam kalangan samurai pada saat itu dan oleh para prajurit militer Jepang pada perkembangan selanjutnya. Hal ini dikarenakan, prajurit militer/perang Jepang dianggap sebagai penjelmaan/kelanjutan dari figur seorang ksatria setelah masa *samurai* berakhir. Untuk dapat menjaga kode etik tersebut seorang *samurai* rela mengorbankan jiwa dan raganya. Jika gagal dalam melaksanakan tugas, seorang *samurai* akan melakukan *seppuku* atau bunuh diri dengan cara menusukkan sejata yang berupa pedang panjang yang disebut *katana* ke dada dan ditarik hingga ke perut bagian kanan bawah. Tindakan *seppuku* ini merupakan identitas penciri khusus bagi *samurai* yang digunakan sebagai tindakan untuk menebus kegagalannya yang dianggap tidak mampu menjada kehormatan dan martabatnya. Takayuki menyebutkan bahwa, falsafah pentingnya mengorbankan nyawa tanpa ragu-ragu, tidak pernah lepas dari jiwa bangsa Jepang hingga saat ini (2002: 49). Hal ini juga dapat dibuktikan dengan melihat semangat kerja bangsa Jepang atau semangat orang Jepang dalam suatu kompetisi dan atau pertandingan olah raga. Semangat untuk meraih suatu kemenangan dalam suatu pertandingan tingkat internasional khususnya pada masyarakat Jepang sangat tinggi sekali, hal ini terekspresikan selain pada semangat para atlit juga nampak pada yel-yel sporter/pendukung yang selalu meneriakkan kata "*Nippon ichi*" yang berarti 'Jepang nomor satu'. Filosofi *bushidou* juga dijadikan sebagai pedoman moral dan etika oleh bangsa Jepang sehingga, nilai-nilai tersebut sudah mengakar dalam jiwa bangsa Jepang. Kejujuran, harga diri, kesetiaan, dan kehormatan harus dijunjung tinggi. Karena begitu tingginya nilai-nilai filosofi *bushidou*, hingga dimaknai "jalan seorang

prajurit adalah menemukan kematiannya[41]" (Taufik, 2009: 39). Makna jiwa *bushidou* kiranya telah merasuk dan menyatu ke dalam jiwa para pilot pelaku *kamikaze* seperti tercermin dalam penggalan tulisan mereka berikut.

> *.....*
> *Terpilih menjadi anggota pasukan penyerang khusus yang merupakan pasukan penyerang representatif negara Jepang yang mulia, membuatku merasakan kemuliaan bagi diriku sendiri (Kike Wadatsumi no Koe, 2005: 17).*
> *.....*

Bagi para *samurai*, kematian dalam rangka mewujudkan kesetiaan tertinggi pada pimpinan adalah merupakan cita-cita tertinggi mereka. Nilai-nilai ini tidak hanya dimiliki oleh seorang *samurai* namun, telah menjadi nilai-nilai yang bersifat universal dan terkandung di dalam kebudayaan bangsa Jepang. Semangat *bushidou* mencerminkan kemampuan seorang prajurit patriotik dalam upaya memenangi suatu pertarungan dengan cara yang senantiasa berpedoman pada kode etik *samurai* dalam rangka menjaga kehormatan dan harga diri. Menang untuk hidup atau mati karena kalah.

Semangat *bushidou* "seorang ksatria akan mendapatkan kehormatan tertingginya jika dapat mempersembahkan kematiannya guna menunjukkan kesetiaannya kepada pimpinannya" dijadikan sebagai landasan oleh para penerbang pelaku *kamikaze* untuk melakukan aksi serangan dengan menggunakan pesawat tempur dengan arah sasaran kapal perang musuh. Dengan mendasari pemaknaan kematian para pilot pelaku *kamikaze* yang diturunkan dari jiwa dan kematian para *samurai* yang berpegang teguh pada

[41] Mengabdikan diri dalam dunia militer merupakan profesi yang paling tapat dan melambangkan perwujudan nilai-nilai yang berorientasi kepada pencapaian tujuan (Bellah, 1992: 132).

semangat dan jiwa *bushidou*, membuktikan bahwa makna kematian para pilot pelaku kamikaze tidak dapat disejajarkan atau disamakan dengan kematian yang ditempuh dengan cara *jissatsu* atau bunuh diri. *Jissatsu* merupakan tindakan guna mengakhiri hidupnya yang lebih mengarah pada tujuan kematian sebagai bentuk perwujudan dari rasa keputus asaan akibat dari kegagalan dan atau sebagai bentuk pertanggungjawaban pelaku terhadap kesalahan yang dilakukan. Sebaliknya, kematian para pilot pelaku *kamikaze* ditujukan untuk tujuan mulia yaitu untuk menjaga harkat dan martabat suatu bangsa tanpa didasari adanya perasaan putus asa atau akibat dari sebuah kegagalan. Kematian para pilot pelaku *kamikaze* memang menjadi kenyataan yang menyedihkan khususnya bagi keluarga yang ditinggalkan tetapi, dibalik kesedihan itu juga meninggalkan kebanggan yang tidak akan pernah dapat ditemukan dalam aksi/tindakan *jissatsu*.

Bunga Sakura

Munculnya pelambangan terhadap bunga sakura yang digunakan untuk melambangkan cinta yang tidak abadi (cinta kilat) dan untuk melambangkan kehidupan tidak kekal (tidak panjang umur), tidak terlepas dari dokumen tertulis tentang mitologi Jepang yang berjudul *Kojiki* (712 M). Dalam mitologi tersebut diceritakan *Ninigi-no-Mikoto*[42] yang berstatus sebagai cucu laki-laki Dewa Matahari, dengan membawa benih padi turun ke bumi, mengemban tugas untuk mengubah suatu hutan belantara menjadi negeri yang penuh tanaman padi dengan penuh isi yang berwarna putih keperakan dan memiliki kelezatan (*mizuho*). Ninigi akan menikahi seorang Dewi bernama Konohana-no-Sakuya-Bime (Putri bunga yang mekar

[42] Dalam Kosmologi Jepang Kuno, diyakini sebagai Dewa Padi *Ta-no Kami* yang bersemayam di pohon bunga sakura.

di pepohonan). Ayah Konobana menyarankan, jika Ninigi ingin berumur panjang sebaiknya juga menikahi kakak Konobana, yang namanya memiliki arti “batu karang”. Jika Ninigi hanya menikahi Konobana, maka dalam waktu yang tidak lama, akhir kehidupan keduanya segera akan menjemput karena, usia bunga di pohon sangat terbatas tidak sekekal “batu karang”. Tetapi, Ninigi menolak saran tersebut dan hanya menikahi Konobana.

Pernikahan Ninigi dan Konobana menghasilkan keturunan dimana, dalam perjalanan waktu keturunan ini menjadi keluarga kekaisara. Dalam satu bagian dari Kojiki dijelaskan bahwa, kaisar seharusnya memiliki masa hidup yang cukup panjang/lama, tetapi karena Ninigi hanya menikahi seorang Dewi yang namanya memiliki kandungan makna bunga sakura yang pendek usianya maka, hidup kaisar juga menjadi lebih pendek dari yang seharusnya. Dalam versi dokumen mitologi Jepang lainnya yaitu, *Nihonshoki* (720 M) dijelaskan, pernikahan Ninigi dengan Konobana menjadi penyebab pendeknya mengapa manusia tidak berumur panjang (Ohnuki-Tierney, 2002: 27-28). Mitologi merupakan salah satu hasil dari suatu kebudayaan yang dimiliki oleh masyarakatnya dimana, budaya menjadi milik masyarakatnya sekaligus sebagai suatu bagian dari unsur keyakinan sekaligus menjadi pedoman dalam kehidupan. Termasuk dalam pemaknaan bunga sakura dan peranan bunga sakura dalam pandangan masyarakat Jepang sebagai masyarakat pemilik, juga tidak lepas dari konsep mitologi.

Di kalangan masyarakat Jepang, khususnya pada kalangan petani Jepang, masih tersimpan mitos bahwa, Dewa penganugerah padi singgah disebuah pohon yang memiliki bunga yang sangat cantik dan indah (dikemudian hari bunga ini dikenal sebagai bunga sakura), hingga pada akhirnya jiwa dan ruh Dewa bersemayam dalam kelopak bunga sakura.

Akhirnya oleh para petani, pohon bunga sakura dianggap sebagai pohon yang suci. Karena mitos tersebut, dalam karakter sistem pertanian di Jepang, pohon bunga sakura banyak ditanam di pematang pinggir-pinggir sawah. Kondisi semacam ini juga masih banyak terlihat, khususnya pada persawahan di desa-desa meskipun, kemungkinan pemaknaan mitos sudah mengalami kelonggaran dan atau pergeseran (http//www.sakuraacademia.com, 29 November 2009). Pada kelompok masyarakat tertentu masih muncul kepercayaan terhadap sebuah mitos dimana mitos yang diyakini akan memiliki hubungan dan keterkaitan dengan pola kehidupan masyarakat tersebut. Dan tidak dapat dipungkiri bahwa suatu keyakinan yang lahir dari sebuah mitos akan terus bertahan mengikuti perkembangan peradaban kehidupan masyarakat pemiliknya.

Bunga sakura mengalami perjalanan sejarah yang panjang, setelah menyerap kebudayaan-kebudayaan China, bangsa Jepang berusaha mencari identitas diri. Salah satunya penetapan bunga sakura sebagai lambang jiwa bangsa Jepang, dengan harapan bangsa Jepang memiliki nilai setetika jiwa yang lebih indah dari bangsa China. Sebagai tindak lanjut guna merealisasikan ketetapan tersebut, pada masa jaman Edo (1600-1868) beberapa *shogun* (kepala pemerintahan tertinggi) di antaranya Tokugawa Ieyasu dan Yoshimune memerintahkan untuk diadakan gerakan penanaman pohon bunga sakura sehingga, pohon bunga sakura banyak ditanam hampir diseluruh wilayah Jepang Yang mengakibatkan Jepang dikenal sebagai negeri sakura (Ohnuki-Tierney, 2002: 53). Nishi Amane, seorang tokoh militer pada jaman Meiji dalam tulisannya membanggakan bunga sakura sebagai lambang jiwa bangsa Jepang, “bunga sakura tidak seperti *peony* (bunga lambang bangsa China) yang mencolok warnanya, bunga sakura tidak mekar di

dahannya hingga layu seperti bunga *camellia* atau bunga mawar *sharon* (bunga lambang bangsa Korea)", (dalam Ohnuki-Tierney, 2002: 107). Di saat bermekaran bunga sakura memantulkan sinar keindahan dengan penuh pesona, di saat berguguran kelopak bunga sakura juga masih mampu menunjukkan pesona estetisnya yang menjadi daya pesona, menari-nari dibawa hembusan angin laksana sekelompok kupu-kupu kecil yang berterbangan sambil menari-nari. Siapapun yang melihatnya, pasti tergugah emosional kejiwaannya dan akan tersontak dipenuhi rasa kagum dengan berselimuut rasa kegirangan yang teraktualisasikan dalam bentuk teriakan. Motori Norinaga seorang cendekiawan Jepang pada masa Edo, malambangkan *Yamato Damashii* (jiwa Jepang) sebagai "*asahi ni kaoru sakura no hana*" yaitu, "laksana aroma bunga sakura yang diterpa oleh matahari padi" (http//www.sakuraacademia.com, 29 November 2009).

Sakura dan Filosofi "*Mono no Aware*"

Banyak yang mengatakan bahwa, Motori Norinaga adalah orang yang menghubungkan bunga sakura dengan filosofi *mono no aware*. Pengertian dasar filosofi ini adalah, unsur kejiwaan yang menyelinap di lubuk hati sanubari yang paling dalam. Dapat juga dikatakan sebagai suatu perasaan simpati dan iba yang timbul dalam hati sanubari manusia terhadap sesuatu atau kejadian di alam. Darsimah menyebutkan, masyarkat Jepang menikmati bunga sakura yang gugur melalui *mono no aware* (1992: 29). Selanjutnya, filosofi ini juga digunakan untuk memaknai seorang tokoh dalam suatu cerita atau tokoh dalam suatu peristiwa.

Ohnuki-Tierney mengemukakan, istilah *mono no aware* sebagai wujud ungkapan perasaan yang dalam akan keindahan yang berlangsung hanya sebentar dan cepat berlalu (2002: 41). Akhirnya 'ruh' utama filosofi ini dikaitkan

dengan nilai estetika ang dimiliki oleh bunga sakura yaitu, nilai keindahan yang mampu memesona setiap orang yang melihatnya. Unsur keindahan dan kelembutan bunga sakura begitu nyata khususnya di masa bunga ini mekar seakan memiliki kekuatan sebagai daya pikat. Tetapi bagaimana pun keindahan yang dimiliki oleh bunga sakura, tidak mampu menolak terhadap realitas pendeknya usia yang dimiliki. Satu kuntum bunga sakura hanya mampu bertahan dalam kondisi mekar sekitar 5 hari itu pun dalam kondisi cuaca normal, jika cuaca hujan bisa saja pagi mekar sore sudah gugur. Secara keseluruhan, bunga sakura hanya mampu bertahan paling lama 2 minggu. Kelopak bunga sakuran sangat lemah sehigga rentan sekali terhadap air hujan sehingga mudah rontok ketika diterpa guyuran air hujan atau oleh hembusan angin yang sedikit kencang. Gugurnya bunga sakura menyiratkan satu pesan akan ketidak kekalan suatu hidup dan semua yang bersifat duniawi. Keindahan dan keagungan yang melabeli semua bentuk kehidupan duniawi, semua tiada yang abadi seperti keindahan dan keagungan yang dimiliki bunga sakura yang dimaknai dan dipahami melalui filosofi *mono no aware* ini. Ohnuki-Tierney menyebutkan, bangsa Jepang menikmati bunga sakura dengan filosofi mono no aware, menunjukkan filosofi mereka tentang bunga sakura sebagai suatu lambang dari nilai estetika yang tidak abadi atau tidak berlangsung lama (2002: 42). Artinya, dalam filosofi *mono no aware* menekankan segala keindahan yang bersifat duniawi merupakan keindahan sesaat dan akan hilang keindahan itu untuk digantikan oleh bentuk keindahan yang lain.

Bunga Sakura dan Penerbang *Kamikaze*

Memasuki jaman Meiji (1868), kepala pemerintah pada masa tersebut melakukan perubahan besar-besaran terkait dengan berbagai kebijakan, termasuk kebijakan dalam bidang

pertahanan dan militer. Salah satu program yang dilaksanakan pada masa itu ialah pembentukan kekuatan militer yang tangguh. Militer Jepang tidak dapat terlepas dari filosofi dan jiwa ksatria Jepang yaitu *bushidou* atau "jalan ksatria". Filosofi bushidou difungsikan untuk mendasari jiwa militer Jepang guna membentuk mentalitas *bushidou* yaitu, prajurit militer yang patriotis dan berjiwa jujur, pemberani, murah hati, sopan, tanpa pamrih, menjaga kehormatan, dan setia. Pemerintah beropsesi membentuk karakter mental kejiwaan prajurit militer sebagai wujud penjelmaan dan kelahiran kembali figur *samuri* di era revolusi.

Prajurit militer dirasa masih belum cukup dengan hanya berpegang pada filosofi *bushidou*, agar diperoleh keseimbangan, pembekalan spiritual guna menguatkan keyakinan terhadap kebenaran dan kesucian setiap keputusan dan tindakan, dirasakan masih perlu. Pimpinan militer tertinggi bersama kepala pemerintah menyepakati penyatuan filosofi *bushidou* dan filosofi *yamato damashii* (Cook, 1992: 43). Di atas telah disinggung bahwa, *yamato damashii* sebagai jiwa bangsa Jepang yang diturunkan dari filosofi bunga sakura. Dalam konteks nasionalisme dan patriotisme, bunga sakura yang mekar adalah keindahan dan "kebersihan" jiwa bangsa Jepang umumnya, dan prajurit Jepang khusunya (Ohnuki-Tierney, 2002: 106). Nitobe juga menjelaskan, *bushidou* adalah bunga khas bagi Jepang sama dan sejajar dengan bunga sakura (1921:11). *Bushidou* dan sakura adalah hal nyata tentang kesucian akan kekuatan dan kesucian akan keindahan yang memenuhi pembuluh nadi dan mengalir mengikuti aliran denyut nadi bangsa Jepang. Pendapat di atas dapat dipahami bahwa, *bushidou* dan bunga sakura adalah dua hal yang berbeda namun jika disatukan akan membentuk satu kesatuan yang utuh dan akan menjadi satu kekuatan yang besar. Artinya, *bushidou* bersama ketujuh kode etiknya

membentuk aspek kejiwaan sedangkan filosofi bunga sakura melandasi keyakinan prajurit militer yang memiliki ketangguhan dari aspek fisik maupun mental.

Kesuksesan pembentukan karakter mentalitas kejiwaan prajurit militer mencerminkan pada sikap militer yang telah mengidentifikasikan dirinya sebagai “bunga sakura mekar”. Kematian para prajurit diekspresikan sebagai “bunga sakura yang berguguran”, dan pada akhirnya memunculkan istilah *sange*. Istilah *sange* ini pada awalnya menurut kamus Kanji Modern memiliki makna “tabur bunga dalam agama Budha” (Nelason, 2003: 66). Tetapi makna tersebut mengalami pergeseran makna menjadi “bertebaran bagai bunga”, dan *sange suru*, berarti “gugur secara heroik” (Ohnuki-Tierney, 2002: 111). Artinya, gugurnya para prajurit dalam medann perang dapat dimaknai sebagai bentuk kematian yang memiliki nilai heroik dengan berhiaskannilai estetika yang tinggi.

Penggunaan bunga sakura sebagai lambang prajurit militer semakin nampak, disaat Jepang memasuki masa perang Pasific pasa masa Perang Dunia II pada tepatnya pada tahun 1941. Pada saat perang Pasific inilah pasukan penyerang khusus yang diberi nama *kamikaze* dibentuk dan pada akhirnya membawa bunga sakura semakin menyatu dengan jiwa para penerbang *kamikaze* melalui penanaman konsep filosofi *mono no aware* untuk bunga sakura. Penerbang *kamikaze* dilambangkan sebagai bunga sakura karena, mereka mewakili bangsa dan jiwa bangsa Jepang seperti halnya bunga sakura. Yaitu, bunga yang tidak dimiliki oleh bangsa lain sebagai lambang kebangsaan nasional dan seperti pasukan *kamikaze* adalah pasukan khusus yang hanya dimiliki oleh bangsa Jepang dan tidak dimiliki oleh bangsa lain mana pun. Seorang penerbang Amerika yang juga terlibat dalam perang Pasific mengomentari terkait

keberadaan *kamikaze*, “tiap negara menciptakan satu senjata istimewa, negara lain akan segera mengikuti, kehebatan satu pesawat terbang akan segera diatasi oleh negera lain. Namun kemunculan pasukan *kamikaze* di Jepang tetap hanya dimiliki oleh Jepang tidak ada satu pun negara lain yang bisa dan mau mengikuti” (dalam Ojong, 2001: 293). Menyatunya konsep bunga sakura ke dalam sosok penerbang palaku *kamikaze* semakin membuktikan kebenaran akan ketidak kekalan bunga sakura yang diawali sebagai lambang. Hal ini dapat dilihat dari rata-rata usia para penerbang pelaku kamikaze yang relatif muda yaitu rata-rata berkisar antara 22 tahun hingga 27 tahun. Mereka gugur dalam usia yang relatif masih belia, dimana merupakan suatu kematian yang beralaskan permadani dan beratapkan langit penuh bintang, sungguh suatu akhir dari suatu kehidupan yang penuh dengan nilai keindahan.

Bunga Sakura dan Kematian Pilot Pelaku *Kamikaze*

Filosofi *mono no aware* yang telah menjelma sebagai filosofi bunga sakura digunakan oleh bangsa Jepang untuk mengidentifikasikan kesementaraan dan ketidak kekalan. Seperti penggalan kutipan berikut.

> *“.....bunga sakura gugur, aku juga gugur. Kalau aku gugur, mengapa bunga sakura tidak gugur? Gugurlah!!! Gugurlah bunga sakura!!!” (Kike Wadatsumi no Koe, 2005: 365).*

Ruth Benedick ketika mengadakan penelitian tentang perang Jepang tidak melihat kematian para pelaku *kamikaze* sebagai masalah militer, tetapi lebih mengarah pada masalah budaya. Perang yang dilakoni oleh Jepang tidak lepas dari masalah kebudaya yang dipegang bangsa Jepang. Dalam masa perang maupun dalam situasi masa damai, bangsa Jepang bertindak sesuai dengan kepribadiannya (Benedick,

1979: 13). Di bagian lain Benedick menyebutkan, orang Amerika mengecam serangan *kamikaze* karena mereka menganggapnya sebagai aksi bunuh diri. Aksi agresif paling ekstrim yang diambil oleh orang Jepang modern adalah melakukan bunuh diri. Bunuh diri dianggap sebagai penyerahan yang kalap terhadap keputus asaan tetapi, kehormatan yang diberikan bangsa Jepang untuk hal itu memungkinkannya menjadi suatu tindakan yang terhormat dan penuh makna (Benedick, 1979: 174). Simpulan yang dapat diambil dari kutipan di atas bahwa kematian akibat bunuh diri yang dilatar belakangi akibat adanya keputus asaan dan kematian yang dialami oleh para pilot *kamikaze* bukan karena keingan pribadi pelaku tetapi lebih karena panggilan tugas bela negara sehingga motif dan nilai yang dimiliki oleh keduanya berbeda.

Misi *kamikaze* yang dilaksanakan Jepang melalui para penerbangnya menunjukkan kepribadian, budaya, dan cara pandang orang Jepang, dalam hal ini penerbang pelaku *kamikaze* terhadap kematian. Para penerbang *kamikaze* yang menabrakkan diri dengan pesawat tempurnya ke kapal-kapal perang musuh tidak memandang tindakan itu sebagai penghancuran diri tetapi, penghancuran musuh. Tindakan ini tidak dipandang sebagai tindakan bunuh diri dan atau tindakan membabi buta tanpa ada misi dan tujuan yang jelas tetapi, sebagai aktualisasi langkah prajurit yang sempurna. Perbedaan makna kedua bentuk kematian ini terletak pada faktor yang melatar belakangi, misi dan tujuan/motifnya. Kematian akibat bunuh diri lebih mengarah untuk memenuhi kepentingan dan emosi pribadi pelaku sendiri sedangkan, kematian pada serangan *kamikaze* lebih memprioritaskan untuk memenuhi kepentingan yang lebih luas yaitu, untuk bangsa dan negara Jepang, khususnya yang berkaitan dengan harga diri dan martabat bangsa Jepang.

> .....
> *Untuk apa dia berjuang dan bersusah payah? Hal itu tak sedikitpun "bukan untuk kelangsungan hidupnya sendiri". Namun perjuangan itu adalah untuk darah yang mengalir di tubuhnya dan untuk kemajuan serta kelangsungan keabadian..... Penyerbuan dilakukan tidak berpikir tentang kematian diri sendiri, namun lebih untuk mendoakan kelangsungan hidup abadi Jepang (Ore wa Kimi no tame ni Koso Shi ni Iku, 1967: 14).*

Tidak seperti yang dianggapkan oleh orang Barat atau Amerika, para penerbang pelaku *kamikaze* tidak melihat serangan itu sebagai serangan bunuh diri tetapi, suatu tindakan akibat suatu panggilan akan kehormatan bangsa yang memiliki makna lebih mulia dari pada sekedar tindakan bunuh diri. Sungiyama-Lebra menjelaskan, "dalam misi *kamikaze*, tindakan membunuh dirinya itu mencapai legitimasi sempurna sehingga tidak dianggap sebagai tindakan bunuh diri. Pada kenyataannya, banyak penerbang yang tidak menganggap tindakan mereka sebagai bunuh diri seperti yang ditunjukkan dalam wasiat mereka (1976: 191). Peninggalan surat-surat yang ditulis oleh para penerbang *kamikaze* dapat digunakan sebagai dasar untuk pembuktian atas pemaknaan kematian para pilot pelaku *kamikaze*.

Dalam budaya masyarakat bangsa Jepang juga memiliki rasa tanggungjawab memikul beban hutang budi sebaik mungkin yaitu yang disebut dengan istilah "*on*" (Benedick, 1979: 105). Seseorang yang menerima kebaikan dari orang lain berarti memiliki hutang dan harus menanggung kewajiban untuk membalas budi. Dasar dari bakti dan hormat orang Jepang adalah kepada orang tuanya. Kewajiban tersebut dijabarkan sebagai hutang anak terhadap orang tua mereka

dan berusaha sekuat tenaga untuk menebusnya. Pemahaman terhadap kewajiban ini dijabarkan melalui filosofi "*mono no aware*" yang menjadi 'ruh' utama filosofi bunga sakura untuk menemukan dan menanamkan jiwa Jepang yaitu, "*yamato damashii*". Oleh sebab itulah para penerbang pelaku *kamikaze* menganggap bahwa salah satu cara untuk membalas budi kepada orang tuanya adalah dengan cara merebut kehormatan negara meskipun jalan pertempuran yang akan membawa pada titik kematian yang harus dilalui. Kematian dalam pertempuran adalah kematian yang mulia, hal ini sudah menjadi pemahaman mendasar pada jiwa prajurit Jepang. Fridell menyebutkan, ".....penghormatan dilakukan dalam upacara di kuil Yasukuni Tokyo, datangan *Kaisar* menjadi kehormatan yang luar biasa bagi keluarga prajurit yang gugur khususnya (1973: 4). Kutipan ini memberikan gambaran bahwa, kematian para penerbang pelaku *kamikaze* merupakan suatu kehormatan bagi diri mereka. Artinya, kehormatan tersebut juga termasuk bakti terhadap orang tuanya karena, telah membawa nama harum bagi keluarganya. Dan juga sebagai wujud dari balas budi karena, katian mereka membawa kehormatan bagi keluarga khususnya kedua orang tua mereka. Kehormatan tersebut semakin terasa karena kehadiran *Kaisar* yang merupakan simbol tertinggi dalam sistem hirarki Jepang.

Seseorang yang berupaya membayar '*on*', memiliki kewajiban yang disebut '*giri*'. '*Giri*' sendiri ada dua salah satunya adalah '*giri*' kepada dunia yaitu, sebagai pemenuhan hubungan-hubungann yang bersifat kesepakatan/kontrak. Dalam dunia militer kewajiban '*giri*' ini mencakup '*giri*' terhadap atasan dan kepada rekan-rekan sesama prajurit (Benedick, 1979: 142-152). Selanjutnya Benedick menjelaskan bahwa, bakti kepada orang tua hanya dapat ditarik kembali apabila bertentangan dengan kewajiban

seseorang kepada *kaisar* atau negara artinya, bakti kepada negara lebih diutamakan. Kewajiban terhadap *kaisar* atau negara ini disebut '*chu*[43]' (1979: 126). Salah satu cara untuk merealisasikan '*chu*' sebagai wujud dari pengabdian adalah dengan mengikuti dunia militer.

Masyarakat Jepang mengatakan bahwa, setiap penerbang pelaku *kamikaze* membayar kembali '*on*' kekaisarannya. Menebus '*on*' nya yang tak terbatas kepada *kaisar*. Dengan kematian ini, mereka telah menunjukkan betapa tingginya mereka memegang '*giri*' terhadap nama mereka dan '*chu*' mereka kepada *kaisar* (Benedick, 1979: 159). Gambaran yang dapat diperoleh ialah, kematian para pilot pelaku *kamikaze* telah melakukan dua kewajiban sekaligus yaitu '*giri*' dan '*chu*'. Inilah yang membuat kematian mereka dipandang sebagai bentuk kematian yang memiliki nilai kesempurnaan dan kemuliaan bagi masyarakat bangsa Jepang. Hal ini sebagai akibat dari keteguhan bangsa Jepang berpegang pada filosofi bunga sakura melalui "*mono no aware*" lebih memandang keindahan pada bunga sakura yang tidak kekal sedangkan, "*yamato damashii*" lebih kepada pemahaman keindahan duniawi yang tiada abadi.

DAFTAR PUSTAKA

Bellah, Robert N. 1992. *Religi Tokugawa: Akar-Akar Budaya Jepang*. Jakarta: Gramedia Pustaka.

Benedick, Ruth. 1979. *Pedang Samurai dan Bunga Seruni*. Jakarta: Sinar Harapan.

Cook, Haruko Taya & Theodore F. Cook. 1992. *Japan at War: An Oral History*. New York: The New York Press.

[43] 'Chu' merupakan bagian dari 'Gimu' (kewajiban) yaitu, jenis hutang budi yang tidak dapat dibayar sampai kapanpun.

Fridell, Wilbur M. 1973. *Japanese Shrine Mergers 1906-1012*. Tokyo: Sophia University

Kharismasari, Aquarina. 2006. *Penerbang Kamikaze dan Lambang Bunga Sakura dalam Buku "Kike Wadatsumi no Koe"*. Universitas Negeri Surabaya (Skripsi tidak diterbitkan).

Morris, James. 1987. "*The Spiritual Ascension: Ibn 'Arabi and the Mi'raj Part I*". Journal of the American Oriental Society. 107: 629-652.

Murakami, Shigeyoshi. 1980. *Japan Religion in the Modern Century*. H. Byron Earhart. Tokyo: University of Tokyo Press.

Nelson, Andrew C. 2003. *Kamus Kanji Modern*. Jakarta: Kesaint Blanc.

Nitobe, Inazo. 1998. *Bushidou*. Kodansha International. Ltd.

Ohnuki-Tierney, Emiko. 2002. *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisme: the Militarization of Aesthetics in Japanese History*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ojong, P.K. 2001. *Perang Pasifik*. Jakarta: Kompas.

Pyle, Kenneth B. 1988. *Generasi Baru Zaman Meiji*. Jakarta: Gramedia.

Richad, Onel. 2002. *Tokubetsu Kougekika*. Heiwa Shinnen Kyoukai Kaijou Teikyou.

Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage.

Sugiyama-Lebra, Takie. 1976. *Japanese Patterns of Behavior*. Honolulu: University of Hawai Press.

Takayuki, Inohana & Edizal. 2002. *Mengerti Bahasa dan Budaya Jepang*. Padang: Kayu Pasak.

Taufik, Adi Susilo. 2009. *30 Spirit Jepang: Inspirasi dan Kunci Sukses Orang-Orang Jepang*. Jogjakarta: Garasi.

Watanabe. 1998. *Henji no Konai Tegami*. Taiheiyou Youjou Chakkijin Daihyou.

Anonim. 2008. *Hanami, Menikmati Bunga Sakura Bermekaran*. Jakarta: Kompas.

http//www.espacoacademia.com. *Kamikaze as Japanese Major Export? A Now on Japanese Suicide Culture*. 29 Nopember 2009.

http//www.ocf.berkeley-edu. *Last Notes of Kamikaze Pilots and Japanese View of Death and Afterlife*. 23 Nopember 2009.

http//www.sakuraacademia.com. *What is Sakura*. 29 Nopember 2009.